ANNE CARSON

EROS

EL DULCE-AMARGO

PRÓLOGO DE MIRTA ROSENBERG



Se ha dicho que **Anne Carson** es una poeta y ensayista «de otro mundo», «brillante e irreprimible», cuya obra inclasificable le ha valido una «reputación eléctrica» y le ha otorgado un sitial entre la media docena de poetas en lengua inglesa más admirados de las últimas décadas. Anne Carson, de hecho, es en palabras de Harold Bloom «como ningún otro escritor vivo». No hay categorías convencionales que puedan aplicarse a su celebrada mezcla de géneros, temporalidades y registros lingüísticos, a la absoluta libertad de sus asociaciones en colisión productiva con la más rigurosa erudición.

Eros el dulce-amargo, su primer libro, es una exploración del concepto griego de eros, una fascinante inmersión en las condiciones históricas, culturales y emocionales que modelaron la comprensión clásica del eros como falta, percepción del límite y deseo paradójico, amargo y dulce a la vez, de la completitud. Más aún, tejido con fina sensibilidad a través de fragmentos de poesía lírica, diálogos platónicos y ficciones de todos los tiempos, este ensayo sostiene la hipótesis imaginativa y audaz de que la voluntad de conocer es una actividad erótica, y que el nacimiento de la escritura y el placer de la lectura encuentran en el eros uno de sus más vitales fundamentos. Meditación inteligente y erudita que revisa lo mejor de la tradición ensayística sobre el amor, desde Nietzsche y Stendhal hasta Barthes, ***Eros el dulce-amargo*** es también una lectura emocionante y gozosa para todo aquel hipnotizado por las muchas facetas del amor. Publicado por primera vez en 1986 y revisado en 1998, Fiordo lo presenta precedido de un prólogo de la poeta y traductora Mirta Rosenberg, responsable de la traducción junto a Silvina López Medin.

«Leería cualquier cosa que Anne Carson escribiera».
Susan Sontag

«La sensibilidad de Anne Carson es una de las más inventivas y astringentes de todas las letras modernas».
George Steiner

Traducción de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin

WWW.FIORDOEDITORIAL.COM.AR

Anne Carson



Eros el dulce-amargo

Prólogo de
Mirta Rosenberg

Traducción de
Mirta Rosenberg y Silvina López Medin



Título de la edición original: *Eros the Bittersweet*

Tacuarí 628 (C1071AAN), Ciudad de Buenos Aires, Argentina
correo@fiordoeditorial.com.ar
www.fiordoeditorial.com.ar

Dirección editorial: Julia Ariza y Salvador Cristofaro
Diseño de cubierta: Pablo Font

ISBN 978-987-45688-3-0
Hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Carson, Anne
Eros el dulce-amargo / Anne Carson ; prólogo de Mirta Rosenberg - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fiordo, 2015.
264 p. ; 21x14 cm.
Traducción de: Mirta Noemí Rosenberg ; Silvina López Medin
ISBN 978-987-45688-3-0
1. Ensayo Literario. I. Rosenberg, Mirta Noemí, prolog. II. Rosenberg, Mirta Noemí, trad. III. López Medin, Silvina, trad. IV. Título
CDD 807

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts for this translation / Agradecemos el apoyo del Canada Council for the Arts para la realización de esta traducción

Prólogo

Nacida en Toronto, Canadá, en 1950, Anne Carson, especialista en estudios clásicos, genial traductora de Safo, es autora de una obra que se inició con este mismo volumen, un ensayo académico, *Eros the Bittersweet*, publicado por una editorial universitaria (Princeton University Press) en 1986. Derivada de su tesis de doctorado, la obra se centra en un análisis del papel de Eros en la cultura griega clásica, y mediante ejemplos de Safo, Platón y otros poetas describe de manera precisa, casi matemática, la visión del amor erótico como algo fugaz, contingente y caracterizado por un intenso sentimiento de falta. Seguramente por su extravagancia, contemporaneidad y audacia intelectual, el trabajo de Carson entró rápidamente en la órbita de interés de los ensayistas literarios y fue celebrada por nombres de la talla de Susan Sontag y Harold Bloom. La publicación de *Plainwater* y *Glass, Irony and God*, y una novela en verso, *Autobiography of Red*, fortalecieron su reputación. *Men in the Off Hours* y sobre todo *The Beauty of the Husband* —por el que recibió el premio (británico) T. S. Eliot— cimentaron definitivamente el prestigio de una autora cuya obra desafía cualquier categorización de géneros, mezclando materiales que parecen poesía con otros que parecen ensayos, guiones y libretos de ópera.

En *Eros el dulce-amargo*, por medio de un lenguaje alusivo y fragmentario, lírico a veces y repleto de ironía, Carson plantea preguntas sobre el género, el deseo, el yo y el lenguaje, sin temor de mezclar su formación clásica con la admiración por Beckett, Gertrude Stein y Freud y de desnudar, si es necesario, su propia vida. Inscribiéndose en la tradición romántica de lo sublime, no se priva de observar la ajada materia del alma humana —y tampoco de usar esa malversada palabra— con un ojo atento a la experimentación prosódica y formal, combinando transparencia y complejidad. Se trata, por cierto aparentemente, de un estudio crítico del deseo en la poesía griega antigua, pero es en realidad un profundo y exhaustivo tratado sobre el impulso erótico.

Partiendo del famoso fragmento 31 de Safo (uno de los pocos textos recuperados casi entero), que aquí se reproduce (ver página 28 de este volumen), Carson establece la triangularidad imprescindible para que florezca el erotismo y encienda el fuego del deseo. El hombre sentado frente a la amada puede ser cualquiera; su identidad, temperamento, cualidades y atributos físicos carecen de importancia. Sólo importa que constituya uno de los vértices del triángulo: en ese mundo de geometría euclidiana Eros nace, vive y sobrevive, alimentando otra faceta del impulso erótico: los celos. La inseguridad del amante, en el poema de Safo, se revela por las palabras elegidas: el hombre sentado ante la joven amada «parece» un dios, la propia Safo dice de sí que «parece» muerta.

El erotismo que Carson distingue en las palabras de Safo incluye así al amado, al amante y a la distancia —y los obstáculos— que los separan. Sin imposibilidad Eros no actúa, permanece silencioso y oculto, y la persona (poética) queda destruida, muy lejos del impulso lírico. Sin distancia el deseo se termina, las palabras se aniquilan.

Eros es falta, dice Sócrates, y esa falta crea una contradicción y una paradoja: el amante, imposibilitado de acceder al amado, ama y odia, como lo expresa más tarde Catulo. Ama porque el amado existe, odia porque está fuera de su alcance. El amante anhela hacer presente lo ausente, pero en cuanto el deseado objeto erótico se materializa, ya no lo quiere. Siglos más tarde, Emily Dickinson lo sintetiza así en un condensado poema:

> Descubrí
> que el hambre es lo que siente
> la gente que espía por las ventanas
> y que el solo hecho de entrar sana.

El amante se sale de sí, trasciende sus propios bordes, para buscar lo que le falta, pero no sabe bien qué es. En ese momento alcanza un punto ciego; en ese momento empieza la metáfora. Las palabras «tienen alas», «son llevadas por la brisa del aliento» y así llegan del hablante al oyente, así crean un diálogo entre los bordes del amante y el amado. Ese diálogo, esa relación, sospecha Carson, es semejante a la que el lector espera de la lectura, o el poeta espera de su poema. Como ellos, los amantes están condenados a esperar, en un esquema necesariamente triangular. Así, el amante está obligado a tratar de alcanzar lo desconocido, eso que el poeta persigue con palabras, usando tácticas como la metáfora y otros tropos en su persecución, generalmente fallida. Sólo le queda consignar su deseo, lamentar su fracaso, hacer manifiesta la paradoja, su contradicción.

Eros... sirvió para preparar el terreno en la década de 1980 para que la obra ulterior de Carson, publicada mayormente a partir de la década de 1990, ampliara un poco su círculo de lectores, trascendiendo el ámbito académico. En cualquier caso, la obra de Carson, pese a ser respetada y admirada, no es popular y sigue

siendo una lectura de culto. De alguna manera, la autora se ha convertido en una heroína cultural, un ícono «anti-burgués» que, tal como señaló Susan Sontag, llega a fascinar por ser «repetitiva, obsesiva y poco amable», mucho más dura y hasta primitiva que las creaciones típicamente postmodernas.

Vale la pena señalar la excelencia de sus traducciones del griego, y agregar que ha vertido los poemas y fragmentos de Safo al inglés, en un volumen titulado *If Not, Winter.* En toda su obra resulta notable su disección del deseo erótico, su ojo frío e implacable, la manera en que la poeta se abre camino para instalar su propia escritura simultáneamente en el ámbito de la contemporaneidad más absoluta, el de una sociedad postmatrimonial, y en la atemporalidad de la tradición, siempre fiel a un único credo: «El lenguaje es lo que alivia el dolor de vivir con otra gente, el lenguaje es lo que reabre las heridas».

MIRTA ROSENBERG

Prefacio

«El trompo» de Kafka es un relato sobre un filósofo que pasa su tiempo libre en compañía de niños para poder asir sus trompos en pleno giro. Atrapar un trompo que aún gira lo hace feliz por un momento porque cree «que la comprensión de cualquier detalle, por ejemplo el de un trompo que gira, basta para comprender todas las cosas». El disgusto sucede casi de inmediato al deleite y arroja el trompo, se marcha. Sin embargo, la esperanza de entender sigue colmándolo cada vez que los chicos emprenden los preparativos para hacer girar sus trompos: «En cuanto el trompo empezaba a girar y él corría tras él sin aliento, la esperanza se convertía en certeza, pero cuando sostenía en su mano ese tonto pedazo de madera se sentía asqueado».

El relato es sobre el deleite que nos produce la metáfora. Un significado gira, conserva su rectitud en un eje de normalidad alineado con las convenciones de la connotación y la denotación, y sin embargo: girar no es normal, y disimular la normal rectitud por medio de este fantástico movimiento es impertinente. ¿Cuál es la relación de la impertinencia con la esperanza de entender? ¿Con el deleite?

El relato se refiere al motivo por el que amamos enamorarnos. La belleza gira y la mente se mueve. Atrapar la belleza sería

entender por qué es posible esa impertinente estabilidad vertiginosa. Pero no, el deleite no necesita llegar tan lejos. Correr sin aliento, pero sin haber llegado todavía, es en sí mismo delicioso, un momento suspendido de esperanza viva.

Suprimir la impertinencia no es el propósito del amante. Tampoco puedo creer que este filósofo realmente corra tras la comprensión. Más bien, se ha convertido en un filósofo (es decir, alguien cuya profesión es deleitarse en el entendimiento) con el propósito de conseguirse un pretexto para correr detrás de los trompos.

Princeton, Nueva Jersey
Agosto de 1985

Dulce-amargo

Safo fue la primera en llamar a Eros «dulce-amargo». Nadie que haya estado enamorado se lo discute. ¿Qué significa esa expresión?

Eros le pareció a Safo al mismo tiempo una experiencia de placer y de dolor. Hay aquí una contradicción y tal vez una paradoja. Percibir este eros puede partir la mente en dos. ¿Por qué? Es posible que los componentes de la contradicción parezcan, a primera vista, obvios. Damos por hecho, tal como lo hizo Safo, la dulzura del deseo erótico; su carácter placentero nos sonríe. Pero la amargura es menos obvia. Puede que haya varias razones por las que lo que es dulce debería también ser amargo. Puede que haya diversas relaciones entre ambos sabores. Los poetas han resuelto el asunto de diferentes maneras. La formulación de la propia Safo es un buen lugar para empezar a rastrear las posibilidades. El fragmento relevante dice:

Ἔρος δηὖτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

> Eros una vez más afloja mis miembros me lanza a un remolino
> dulce-amargo, imposible de resistir, criatura sigilosa[1]

Es difícil de traducir. «Dulce-amargo» suena extraño, pero la versión estándar en inglés «bittersweet» invierte los términos reales del compuesto de Safo *glukupikron*.[2] ¿Debería preocuparnos? Si su orden tiene una intención descriptiva, se dice aquí que el eros provoca dulzura y después amargura en secuencia: Safo ordena las posibilidades cronológicamente. Las experiencias de muchos amantes darían validez a esa cronología, especialmente en poesía, donde la mayor parte de los amores terminan mal. Pero es improbable que eso sea lo que dice Safo. Su poema empieza con una localización dramática de la situación erótica en el tiempo (*dēute*) y fija la acción erótica en el presente del indicativo (*donei*). No está registrando la historia de una relación amorosa sino el instante del deseo. Un momento se tambalea bajo la presión del eros; se parte un estado mental. Es la simultaneidad del placer y el dolor. El aspecto placentero se nombra en primer lugar, podríamos suponer, porque es menos sorprendente. El énfasis se pone sobre el otro lado problemático del fenómeno, cuyos atributos avanzan como un granizo de consonantes suaves (segundo verso). Eros se mueve o repta sobre su víctima desde algún lugar fuera de ella: *orpeton*. Ninguna batalla sirve para detener ese avance: *amachanon*. El deseo, entonces, no es habitante ni aliado del deseante. Ajeno a su voluntad, se le impone irresistiblemente desde afuera. Eros es

1 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 130.

2 *Bittersweet* se traduce en castellano como «agridulce», que también invierte los términos de Safo. Por razones eufónicas seguiremos a Safo en el orden de los adjetivos [N. de las T.].

un enemigo. Su amargura debe ser el gusto de la enemistad. Es decir, algo así como el odio.

«Amar a nuestros amigos y odiar a nuestros enemigos» es, ante un dilema moral, una prescripción arcaica convencional. El amor y el odio construyen entre sí la maquinaria del contacto humano. ¿Tiene sentido situar ambos polos de este afecto dentro del único acontecimiento emocional del eros? Presumiblemente sí, si amigo y enemigo convergen en el ser que lo origina. La convergencia crea una paradoja, pero una paradoja que es casi un cliché para la imaginación literaria moderna. «Y el odio empieza cuando el amor se va...» murmura Anna Karenina, mientras se encamina hacia la estación de Moscú y hacia un final para el dilema del deseo. De hecho, la paradoja erótica es un problema que precede al mismo Eros. La encontramos representada por primera vez en los muros de Troya, en una escena entre Helena y Afrodita. El intercambio es tan agudo como un paradigma. Homero nos muestra a Helena, encarnación del deseo, harta de las imposiciones del eros y desafiando la orden de Afrodita de servir a Paris en la cama. La diosa del amor responde enfurecida, blandiendo la paradoja erótica como un arma:

μή μ᾽ ἔρεθε σχετλίη, μὴ χωσαμένη σε μεθείω,
τὼς δέ σ᾽ ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ᾽ ἐφίλησα

Maldita seas mujer, no me provoques, ¡no sea que de furia te [abandone!
¡Llegaré a odiarte tan terriblemente como te amo![3]

3 Homero, *Ilíada*, canto 3, 414-415.

Helena obedece en el acto; el amor y el odio combinados son un enemigo irresistible.

La simultaneidad de lo amargo y lo dulce que nos sobresalta en el adjetivo *glukupikron* de Safo se expresa de manera diferente en el poema de Homero. Las convenciones de la épica representan los estados internos del sentimiento como una realización dinámica y lineal, de tal manera que es posible leer una mente dividida a partir de una secuencia de acciones antitéticas. Sin embargo, Homero y Safo coinciden en presentar a la divinidad del deseo como un ser ambivalente, amigo y enemigo a la vez, que carga a la experiencia erótica de una paradoja emocional.

Eros aparece también en otros géneros y poetas como una paradoja de amor y odio. Aristófanes, por ejemplo, nos dice que el joven y seductor libertino Alcibíades era capaz de inspirar en el *dēmos* griego un sentimiento similar a la pasión de un amante:

ποθεῖ μέν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται δ᾽ ἔχειν.

Porque lo aman y lo odian y anhelan poseerlo.[4]

En el *Agamenón* de Esquilo se describe a Menelao vagando por su palacio vacío tras la partida de Helena. Los cuartos parecen hechizados por ella; en el dormitorio de ambos se detiene y clama por «los profundos surcos del amor en el lecho».[5] No hay duda de que lo que siente es deseo (*pothos*),[6] y aun así el odio se filtra para llenar el vacío (*echthetai*):

4 Aristófanes, *Las ranas*, 1425.
5 Esquilo, *Agamenón*, 411.
6 *Ibidem*, 414.

πόθῳ δ' ὑπερποντίας
φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν·
εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν
ἔχθεται χάρις ἀνδρί,
ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις
  ἔρρει πᾶς Ἀφροδίτα.

Por la nostalgia de algo que se fue a través del mar
un fantasma parece regir los cuartos,
y la gracia de las estatuas moldeadas por la belleza
llega a ser un objeto de odio para el hombre.
En el vacío de sus ojos
  toda Afrodita está ausente, ida.[7]

El amor y el odio proporcionan un tema también a los epigramas helenísticos. La súplica de Nicarco a su amada es típica:

Εἴ με φιλεῖς, μισεῖς με· καὶ εἰ μισεῖς, σὺ φιλεῖς με·
  εἰ δέ με μὴ μισεῖς, φίλτατε, μή με φίλει.

Si me amas, me odias. Y si me odias, me amas.
  Ahora si no me odias, amada, no me ames.[8]

El epigrama de Catulo es tal vez el destilado más elegante que tenemos de este cliché:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
  nescio, sed fieri sentio et excrucior.

7 *Ibidem*, 414-419.
8 W. R. Paton (ed.), *The Greek Anthology*, Londres/Nueva York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1916, 5 vols., libro 11, 252.

Odio y amo. ¿Por qué? podrás preguntarme.
No lo sé. Pero es lo que sucede, siento, y duele.[9]

A veces los poetas de la tradición lírica griega conceptualizan el estado erótico de esta manera tan descarnada, pero en general Safo y sus sucesores prefieren la fisiología a los conceptos. El momento en que el alma se parte por el deseo se concibe como un dilema del cuerpo y los sentidos. En la lengua de Safo, tal como hemos visto, se trata de un momento amargo y dulce. Este gusto ambivalente se desarrolla, en poetas ulteriores, hasta convertirse en «amarga miel»,[10] «dulce herida»,[11] y «Eros de dulces lágrimas».[12] Eros deja al amante fuera de combate con el shock de frío y caliente en el poema de Anacreonte,

μεγάλῳ δηῦτέ μ᾽ Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς
πελέκει, χειμερίῃ δ᾽ ἔλουσεν χαράδρῃ.

Eros con su enorme maza me ha golpeado, él herrero, yo metal,
y después me ha empapado en las aguas de una zanja invernal[13]

mientras que Sófocles compara la experiencia con un trozo de hielo que se derrite en las manos templadas.[14] Los poetas ulteriores mezclan las sensaciones de frío y calor con la metáfora del

9 Catulo, poema 85.
10 Paton (ed.), *The Greek Anthology*, *op. cit.*, libro 12, 81.
11 *Ibidem*, libro 12, 126.
12 *Ibidem*, libro 12, 167.
13 D. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 413.
14 S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, fr. 149. Ver también el pasaje sobre el placer del hielo en el fragmento sofocleano de abajo (página 156).

gusto para confeccionar «fuego dulce»,[15] amantes «quemados por la miel»,[16] proyectiles eróticos «templados en miel».[17] Íbico enmarca al eros en una paradoja de húmedo y seco, porque la tormenta negra del deseo no lo enfrenta con la lluvia sino con «áridas locuras».[18] Estos tropos posiblemente se basen en antiguas teorías de fisiología y psicología, que asocian las acciones placenteras, deseables o buenas con sensaciones de calor, de liquidez, de fusión, y las acciones desagradables u odiosas con el frío, el congelamiento, la rigidez.

Pero no hay un simple mapa de las emociones. El deseo no es simple. En griego el acto de amor es una fusión (*mignumi*) y el deseo derrite los miembros (*lusimelēs*, cf. el fragmento de Safo citado arriba). Los límites del cuerpo, las categorías de pensamiento, se confunden. El dios que derrite los miembros se dispone a destruir al amante (*damnatai*) como lo haría un enemigo en el campo de batalla épico:

ἀλλά μ᾽ ὁ λυσιμελὴς ὦταῖρε δάμναται πόθος.

Ay camarada, el afloja-miembros me aplasta: el deseo.[19]

Así, la forma del amor y del odio es perceptible en una variedad de crisis de la sensación. Cada crisis exige decisión y acción, pero la decisión es imposible y la acción una paradoja cuando el eros afecta los sentidos. La vida cotidiana puede volverse difícil;

15 Paton (ed.), *The Greek Anthology*, *op. cit.*, libro 12, 63.
16 *Ibidem*, libro 12, 126.
17 J. M. Edmonds (ed.), *Elegy and Iambus... with the Anacreontea*, Cambridge, Harvard University Press, 1961, 27E.
18 Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, *op. cit.*, 286, 8-11.
19 Arquíloco en M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1971-1972, 2 vols., 196.

los poetas hablan de las consecuencias que sufren la conducta y el juicio:

> οὐκ οἶδ ὄττι θέω· δίχα μοι τὰ νοήμματα
>
> No sé qué debo hacer: mi mente está dividida (...)[20]

dice Safo, y se interrumpe.

> ἐρέω τε δηὖτε κοὐκ ἐρέω
> καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.
>
> ¡Estoy enamorado! ¡No estoy enamorado!
> ¡Estoy loco! ¡No estoy loco![21]

exclama Anacreonte.

> ἐξ οὗ δὴ νέον ἔρνος ἐν ἠϊθέοις Διόφαντον
> λεύσσων οὔτε φυγεῖν οὔτε μένειν δύναμαι.
>
> Cuando miro a Diofantos, nuevo retoño entre los jóvenes,
> no puedo irme ni quedarme.[22]

«El deseo impulsa una y otra vez al amante a actuar y a no actuar», concluye Sófocles.[23] No sólo la acción fracasa. También la evaluación moral se fractura bajo la presión de la paradoja, partiendo el deseo en algo bueno y malo al mismo tiempo.

20 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, *op. cit.*, fr. 51.
21 Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, *op. cit.*, 428.
22 Paton (ed.), *The Greek Anthology*, *op. cit.*, libro 12, 126, 5-6.
23 Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*, *op. cit.*, fr. 149.

El Eros de Eurípides empuña un arco cuyo efecto es «doble», porque puede producir una vida encantadora o un colapso completo.[24] Eurípides llega al punto de duplicar al mismo dios del amor: en un fragmento de su pieza perdida *Stheneboea* aparecen dos Erotes gemelos. Uno de ellos guía al amante a una vida de virtud. El otro es el peor enemigo del amante (*echthistos*) y lo conduce derecho a la casa de la muerte.[25] El amor y el odio bifurcan a Eros.

Volvamos al tema con el que empezamos, es decir, el significado del adjetivo *glukupikron* que emplea Safo. Un esbozo ha ido emergiendo de nuestro examen de los textos poéticos. «Eros el dulce-amargo» es lo que impacta la película virgen de la mente del amante. La paradoja es lo que cobra forma en la placa sensible del poema, un negativo del que pueden crearse imágenes positivas. Ya se lo conciba como un dilema de la sensación, de la acción o del valor, el eros se imprime como un mismo hecho contradictorio: el amor y el odio convergen en el deseo erótico.

¿Por qué?

24 Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, 548-549.
25 D. Page, *Select Papyri*, Londres/Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press, 1932, vol. 3, p. 128, 22-25.

Ausente

Tal vez haya muchas maneras de responder esta pregunta. Hay una que se ve más claramente en griego. La palabra griega *eros* denota «deseo», «falta», «deseo de eso que está ausente». El amante quiere lo que no tiene. Por definición, es imposible que tenga lo que quiere si, tan pronto como lo tiene, ya no lo quiere más. Esto es más que un juego de palabras. Hay en el eros un dilema que los pensadores, desde Safo hasta la actualidad, han considerado crucial. Platón vuelve y vuelve sobre él. Cuatro de sus diálogos exploran lo que significa decir que el deseo sólo puede ser de eso que está ausente, lo que no está a mano, lo no presente, lo que no se posee ni está en nuestro propio ser: *eros* implica *endeia*. Como dice Diotima en *El banquete*, Eros es un bastardo que la Riqueza tuvo con la Pobreza y que está siempre a sus anchas en la necesidad.[1] El hambre es la analogía que elige Simone Weil para este enigma:

> Todos nuestros deseos son contradictorios, como el deseo de comida. Quiero que la persona que amo me ame. Sin embargo, si

1 Platón, *El banquete*, 203b-e.

siente una devoción total por mí, él ya no existe y dejo de amarlo. Y en la medida en que no siente una devoción total por mí no me ama lo suficiente. Hambre y saciedad.[2]

Emily Dickinson expresa el tema con mayor crudeza en «Tuve hambre»:

Descubrí
que el hambre es lo que siente
la gente que espía por las ventanas
y que el solo hecho de entrar sana.

Petrarca interpreta el problema en términos de la antigua fisiología del fuego y el hielo:

Sé seguir a mi fuego mientras huye
si presente me congelo; si ausente, caliente es mi deseo.[3]

Sartre tiene menos paciencia con el ideal contradictorio del deseo, este «engaño». Ve en las relaciones eróticas un sistema de reflejos infinitos, un juego de espejos engañoso que lleva en sí mismo su propia frustración.[4] Para Simone de Beauvoir el juego es una tortura: «El caballero que parte hacia nuevas aventuras ofende a su dama; sin embargo, ella no siente más que desprecio si él se queda a sus pies. Esta es la tortura del amor

2 *The Simone Weil Reader* (edición de G. A. Panichas), Nueva York, McKay, 1977, p. 36.
3 Petrarca, «Trionfo d'amore», *I Trionfi*, Venecia, Tipografia Grimaldo, 1874 [1374].
4 J.-P. Sartre, *Being and Nothingness*, Nueva York, Philosophical Library, 1956, pp. 444-445. (Existe traducción al español: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Ibero-Americana, 1948).

imposible (...)».[5] Jacques Lacan aborda el tema de manera un tanto más enigmática cuando dice «El deseo (...) evoca la carencia de ser bajo las tres figuras del nada que constituye el fondo de la demanda de amor, del odio que viene a negar el ser del otro, y de lo indecible de lo que se ignora en su petición».[6]

Pareciera que estas voces diversas persiguen la misma percepción. Todo deseo humano se balancea sobre el eje de una paradoja, la ausencia y la presencia son sus polos, el amor y el odio su energía motriz. Volvamos una vez más al poema de Safo con el que empezamos. A este fragmento,[7] tal como está preservado en el texto y el escolio de Hefestión, lo siguen, sin pausa, dos versos del mismo metro, que pueden ser del mismo poema:

Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πόται

Atis, tu cariño por mí generó tu odio
y hasta Andrómeda volaste.[8]

¿Quién desea lo que no está ausente? Nadie. Los griegos dejaron esto en claro. Para expresarlo inventaron el eros.

5 S. de Beauvoir, *The Second Sex*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1953, p. 619. (Existe traducción al español: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Psique, 1954).
6 J. Lacan, *Écrits*, París, Éditions du Seuil, 1966, p. 629. (Se cita traducción al español de Tomás Segovia y Armando Suárez, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 [1984], p. 609).
7 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 130.
8 *Ibidem*, fr. 131.

Ardid

Que no entre aquí nadie que ignore la geometría.
(Inscripción sobre la puerta de la Academia de Platón)

Hay algo puro e indudable en la idea de que el eros es falta. Más aún, es una idea que, una vez adoptada, ejerce un efecto poderoso sobre nuestros hábitos y representaciones del amor. Podemos verlo con mayor claridad en un ejemplo: consideremos el fragmento 31 de Safo, que es uno de los poemas de amor más famosos de nuestra tradición:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν᾿ ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ᾿ ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὠς γὰρ ἔς σ᾿ ἴδω βρόχε᾿ ὤς με φώναι-
σ᾿ οὐδ᾿ ἒν ἔτ᾿ εἴκει,

ἀλλ᾿ ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε λέπτον
δ᾿ αὔτικα χρῷ πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,

ὀππάτεσσι δ᾽ οὐδ᾽ ἓν ὄρημμ᾽, ἐπιρρόμ-
βεισι δ᾽ ἄκουαι,

†έκαδε μ᾽ ἴδρως ψῦχρος κακχέεται† τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ᾽ ὀλίγω ᾽πιδεύης
φαίνομ᾽ †αι

Me parece igual a los dioses
ese hombre que frente a ti
se sienta y escucha atento
tu dulce charla

y tu risa adorable... oh eso
pone alas a mi corazón dentro del pecho
porque cuando te miro aunque sea un momento, palabras
no me quedan

no: la lengua se rompe y fino
fuego corre bajo mi piel
y no hay vista en los ojos y un redoble
colma los oídos

y frío sudor me apresa y el temblor
me captura toda entera, más verde que la hierba
soy y muerta... o casi
me parezco.[1]

1 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 31.

El poema fluye hacia nosotros desde un escenario. Pero no hay programa. Los actores entran y salen de escena anónimamente. La acción no tiene locación. No sabemos por qué la joven se ríe ni tampoco lo que siente por este hombre. Él surge más allá de las candilejas, algo más que mortal en el verso 1 (*isos theoisin*), y se disuelve en el verso 2 en un pronombre (*ottis*) tan indefinido que los eruditos no pueden ponerse de acuerdo sobre qué significa. La poeta que hace la puesta en escena se desprende misteriosamente de las alas de una cláusula relativa en el verso 5 (*to*) y se apodera de la acción.

No es un poema sobre ellos tres como individuos, sino sobre la figura geométrica formada por su mutua percepción, y por los intervalos en esa percepción. Es una imagen de las distancias entre ellos. Los tres están coordinados por delgadas líneas de fuerza. Por una línea viaja la voz y la risa de la muchacha hasta el hombre que la escucha con atención. Una segunda tangente conecta a la muchacha con la poeta. Entre el ojo de la poeta y el hombre que escucha crepita una tercera corriente. La figura es un triángulo. ¿Por qué?

Una respuesta obvia es decir que se trata de un poema sobre los celos. Muchos críticos lo han dicho. Sin embargo, también muchos lectores niegan que haya aquí un solo atisbo de celos.[2] ¿Cómo es posible un desacuerdo tan extremo? ¿Manejamos todos la misma noción sobre los celos?

La palabra «celos» viene del griego *zēlos* que significa «celo» o «búsqueda ferviente». Es un movimiento espiritual

2 Los dos comentaristas más recientes de este poema reúnen material a favor y en contra de los celos. Véase A. P. Burnett, *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Londres, Duckworth, 1983, pp. 232-243; W. H. Race, «"That Man" in Sappho fr. 31 LP», *Classical Antiquity*, vol. 2, 1983, pp. 92-101.

ardiente y corrosivo generado por el miedo y alimentado en el resentimiento. El amante celoso teme que su amada prefiera a alguien más, y se resiente de cualquier relación entre la amada y otro. Es una emoción que implica ubicación y desplazamiento. El amante celoso codicia un lugar particular en el afecto de la amada y se llena de angustia ante la posibilidad de que otro se apodere de él. Veamos una imagen del patrón cambiante de los celos, procedente de épocas más modernas. Durante la primera mitad del siglo XV en Italia se volvió famoso un tipo de danza de pasos lentos llamada *bassa danza*. Estas danzas eran semidramáticas y expresaban de manera transparente las relaciones psicológicas. «En la danza llamada *Celos* tres hombres y tres mujeres intercambian parejas y cada hombre pasa un período de pie apartado de los demás».[3] Los celos son una danza en la que todo el mundo se mueve porque es la *inestabilidad* de la situación emocional lo que se apodera de la mente del amante celoso.

Ninguna de esas permutaciones amenazan a Safo en el fragmento 31. De hecho, su caso es el opuesto. Si cambiara de lugar con el hombre que escucha atento, seguramente quedaría destruida por completo. No codicia el lugar del hombre ni teme que le usurpen el propio. No siente resentimiento hacia él. Solo está sorprendida por su intrepidez. El rol de este hombre dentro de la estructura poética refleja el de los celos dentro de los sentimientos de Safo. No se nombra a ninguno de los dos. La belleza de la amada es lo que afecta a Safo; la presencia del hombre es de alguna manera necesaria para delinear ese acontecimiento emocional: queda por ver cómo. «Todos los amantes

3 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 78. (Existe traducción al español: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

manifiestan estos mismos síntomas», dice Longino, el crítico antiguo al que debemos la preservación del texto de Safo.[4] Cuando hay síntomas de amor los celos pueden estar implícitos, pero los celos no explican la geometría de este poema.

Otra teoría popular sobre el fragmento 31 es la teoría retórica, que explica al hombre que escucha con atención como una necesidad poética (véase nota 2). Es decir, no debe ser considerado una persona real sino una hipótesis poética destinada a mostrar por contraste cuán profundamente la presencia de su amada afecta a Safo. Como tal, es un cliché de la poesía erótica, porque es una maniobra retórica común elogiar a la amada diciendo «Quien puede resistirse a ti ha de ser de piedra». Píndaro, por ejemplo, en un famoso fragmento contrasta su propia respuesta a un bello muchacho («Me derrito como cera cuando la muerde el calor») con la de un observador impasible («cuyo negro corazón fue forjado en dura piedra o hierro y fría llama»).[5] El argumento retórico puede reforzarse agregando una comparación con la impasibilidad divina, como en el epigrama helenístico que dice «Si miras a mi amada sin que te quiebre el deseo, eres por completo un dios o totalmente de piedra».[6] Con esta técnica de contrastes, el amante elogia a su amada, e incidentalmente pide compasión por su propio cortejo, apelando a la respuesta humana normal: sería un corazón antinatural o sobrenatural aquel incapaz de conmoverse por el deseo de un objeto semejante. ¿Es esto lo que hace Safo en el fragmento 31?

4 *De Sublimitate*, 10.2.

5 B. Snell y H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1975-1980, fr. 123.

6 W. R. Paton (ed.), *The Greek Anthology*, Londres/Nueva York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1916, 5 vols., libro 12, 151. Véase K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 178 n. 18; Race, «"That Man" in Sappho fr. 31 LP», *op. cit.*, pp. 93-94.

No. En primer lugar, en el poema de Safo está ausente el registro de la normalidad. Su registro de la emoción erótica es singular. Podemos reconocer sus síntomas a partir de la memoria personal pero es imposible creer que ella se está representando como una amante ordinaria. Es más, el elogio de la amada no se destaca como el propósito principal del poema. La voz y la risa de la muchacha son una provocación significativa, pero ella desaparece en el verso 5 y el tema inequívoco de todo lo que sigue es el propio cuerpo y la mente de Safo. Los elogios y las respuestas eróticas normales son cosas que ocurren en el mundo real: este poema no ocurre ahí. Safo nos dice dos veces, enfáticamente, la verdadera locación de su poema: «Me parece... me parezco». Es una disquisición sobre la apariencia y se produce por completo dentro de su propia mente.[7]

Los celos son irrelevantes; el mundo normal de las respuestas eróticas es irrelevante; el elogio es irrelevante. Es un poema sobre la mente del amante en el preciso momento en que construye el deseo para sí. El tema de Safo es el eros tal como se le *aparece*; ella no reivindica nada más allá de eso. Una conciencia individual se representa a sí misma; se pone al descubierto un estado mental.

Vemos con claridad qué forma tiene ahí el deseo: dentro de la mente de Safo se ve un circuito de tres puntos. El hombre que escucha atentamente no es un cliché sentimental ni un recurso retórico. Es una necesidad cognitiva e intencional. Safo percibe el deseo al identificarlo *como* una estructura de tres partes. En la terminología tradicional de la teorización erótica podríamos referirnos a esta estructura como un triángulo amoroso y

7 Sobre la apariencia en este poema, véase E. Robbins, «"Everytime I look at you..." Sappho thirty-one», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 11, 1980, pp. 255-261.

estaríamos tentados, con aspereza postromántica, de descartarla como un ardid. Pero el ardid del triángulo no es una trivial maniobra mental. Vemos en él la constitución radical del deseo. Porque si el eros es falta, su activación requiere tres componentes estructurales: amante, amada y eso que se interpone entre ellos. Son tres puntos de transformación en el circuito de una relación posible, electrificados por el deseo de manera que se tocan sin tocarse. Estando juntos, se los aparta. El tercer componente juega un rol paradójico porque conecta y separa al mismo tiempo, señalando que dos no son uno, irradiando la ausencia cuya presencia el eros demanda. Cuando los puntos del circuito se conectan, la percepción da un vuelco. Y algo se vuelve visible en el camino triangular en que se mueven los voltios, algo que no sería visible sin la estructura tripartita. La diferencia entre lo que es y lo que podría ser se hace visible. Lo ideal se proyecta en la pantalla de lo real, en una especie de estereoscopía. El hombre está sentado como un dios, la poeta casi muere: dos polos de respuesta dentro de la misma mente deseante. La triangulación hace que ambos estén presentes al mismo tiempo mediante un cambio en la distancia, el reemplazo de la acción erótica por un ardid del corazón y del lenguaje. Porque en esta danza la gente no se mueve. Se mueve el deseo. Eros es un verbo.

Táctica

Como muestra el poema de Safo, el ardid de insertar un rival entre el amante y la amada es efectivo de inmediato, pero hay más de una manera de triangular el deseo. No todas ellas adoptan una forma triangular, pero todas comparten el mismo interés: representar el eros diferido, desafiado, obstaculizado, hambriento, organizado en torno a una ausencia radiante; representar el eros como falta.

Ya sólo el espacio es poderoso. *L'amour d'loonh* («el amor de lejos») es el nombre que daban los astutos trovadores al amor cortés. Hemos visto a Menelao recorrer su palacio desierto poseído por «el vacío de los ojos de las estatuas».[1] Con esa ausencia podemos comparar la *Eneida* de Virgilio, donde el espacio del deseo resuena en torno a Dido en las calles de Cartago:

illum absens absentem auditque uidetque

(...) en su ausencia lo ve ausente, y lo oye.[2]

1 Esquilo, *Agamenón*, 411.

2 Canto 4, 83. (Se cita traducción al español de Rafael Fontán Barreiro, *Eneida*, Madrid, Alianza, 1986).

Por otro lado, un amante como Teognis se adapta cuidadosamente al dolor de la presencia ausente, anunciando a su muchacho:

Οὔτε σε κωμάζειν ἀπερύκομεν οὔτε καλοῦμεν·
ἀργαλέος παρεών, καὶ φίλος εὖτ' ἂν ἀπῇς.

No te estamos dejando afuera del jolgorio, y tampoco te
[estamos invitando.
Porque eres una molestia cuando estás presente, y amado
[cuando no estás.[3]

El poder separador del espacio puede señalarse haciendo distintas cosas, por ejemplo atravesándolo corriendo, como hace Atalanta al distanciarse de sus pretendientes:

(...) ὥς ποτέ φασιν
Ἰασίου κούρην παρθένον Ἰασίην,
ὡραίην περ ἐοῦσαν, ἀναινομένην γάμον ἀνδρῶν
φεύγειν· ζωσαμένη δ' ἔργ' ἀτέλεστα τέλει
πατρὸς νοσφισθεῖσα δόμων ξανθὴ Ἀταλάντη·
ᾤχετο δ' ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς ὀρέων
φεύγουσ' (...)

(...) como dicen que una vez
la hija de Iaso huyó del joven Hipómenes
y dijo No al matrimonio, si bien ya era madura.

3 1207-1208. Tomo la versión de J. Carrière en *Théognis: Poèmes élégiaques*, París, Les Belles Lettres, 1962, en vez de la de M. L. West, cuyo débil *harpaleos* (en lugar del *argaleos* de los códices, según Bergk) reduce un quiasmo sutilmente turbulento a poca cosa.

Pero se preparó para lograr lo imposible.
Dejando atrás la casa de su padre, la rubia Atalanta,
se marchó a las altas cumbres de las montañas
en vuelo (...).[4]

La guerra de Troya y una larga tradición de expediciones eróticas representan el otro lado (el del amante) de esta actividad estereotípica. La persecución y la huida son un *topos* de la poesía erótica griega y de la iconografía del período arcaico en adelante. Es notable que, dentro de escenas tan convencionales, el momento del *coup de foudre* en el que tanto los pintores de cerámica como los poetas tienden a enfocarse no es el momento del flechazo, ni el momento en que los brazos de la amada se abren al amante, ni el momento en que los dos felizmente se unen. Lo que se representa es el momento en que la amada se da vuelta y corre. Los verbos *pheugein* («huir») y *diōkein* («perseguir») son un elemento constante en el vocabulario erótico técnico de los poetas, varios de los cuales admiten que prefieren la persecución a la captura. «Hay un cierto placer exquisito en la oscilación de la balanza» dice Teognis de esa tensión erótica.[5] Calímaco describe a su propio eros como un cazador perverso «que sortea las presas disponibles, porque sólo sabe perseguir lo que huye».[6]

Los amantes que no quieren huir pueden quedarse parados y arrojar algo: el misil tradicional de las declaraciones de amor es una manzana.[7] La pelota del amante, o *sphaira*, es otro mecanismo convencional de seducción; se la lanza como un desafío

4 Teognis, 1287-1293.
5 Teognis, 1372.
6 Calímaco, *Epigrammata*, 31, 5-6.
7 Por ejemplo en Aristófanes, *Las nubes*, 997.

de amor con tanta frecuencia[8] que en la poesía tardía llegó a ser emblema del dios mismo, Eros el jugador de pelota.[9] La mirada puede ser un proyectil igualmente potente. Los poetas recurren a un vocabulario insinuante que abarca desde la «mirada de soslayo» con la que coquetea una potranca tracia[10] hasta la mirada de Astimeloisa «que consume más que el sueño o la muerte»,[11] y la mirada del propio Eros que licúa los miembros cuando llega «desde abajo de sus párpados azules».[12]

Los párpados son importantes. De los párpados puede surgir una emoción erótica que hace vibrar el intervalo entre dos personas:

> La *aidōs* mora en los párpados de las personas sensibles
> como lo hace la *hybris* en las insensibles. Un hombre sabio
> lo sabe.[13]

Aidōs (vergüenza) es una suerte de voltaje de decoro que se descarga entre dos personas en tren de aproximarse hacia la crisis del contacto humano, una instintiva y mutua sensibilidad a la frontera que los divide. Es la vergüenza que adecuadamente experimenta un suplicante ante el calor de un hogar,[14] un

8 Véase por ejemplo el fragmento 358 de Anacreonte en D. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962; y W. R. Paton (ed.), *The Greek Anthology*, Londres/Nueva York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1916, 5 vols., libro 5, 214 y libro 6, 280.

9 R. C. Seaton (ed.), *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford, Clarendon Press, 1900, canto 3, 132-141.

10 Anacreonte, 417, en Page (ed.), *Poetae Melici Graeci, op. cit.*

11 Alcmán, 3, 61-62, *ibidem*.

12 Íbico, 287, *ibidem*.

13 T. Gaisford (ed.), *Ioannis Stobaei Florilegium*, Oxford, Clarendon Press, 1822, vol. 4, 230M.

14 Por ejemplo en la *Odisea*, canto 17, 578.

invitado ante su anfitrión,[15] una joven que implora dejar pasar a un anciano,[16] así como la timidez compartida que irradia entre amante y amado.[17] La proverbial morada de la *aidōs* en los párpados sensibles es una manera de decir que la *aidōs* aprovecha el poder de la mirada reteniéndola, y también que uno debe andar con cuidado para evitar ese paso en falso llamado *hybris*. En un contexto erótico, *aidōs* puede demarcar una especie de tercera presencia, como en un fragmento de Safo que registra la insinuación de un hombre a una mujer:

> θέλω τί τ᾽ εἴπην, ἀλλά με κωλύει αἴδως (...)
>
> Quiero decirte algo, pero la *aidōs* me lo impide (...)[18]

La electricidad estática de la «vergüenza» erótica es una manera muy discreta de señalar que dos no son uno. De manera más vulgar, la *aidōs* puede materializarse en un objeto o en un gesto. Aquí también las convenciones de la cerámica griega guían nuestra comprensión de los matices poéticos. Las escenas eróticas pintadas en las vasijas ofrecen una evidencia clara de que el tema favorito es el eros diferido u obstaculizado, más que el eros triunfante. Las vasijas con motivos pederastas con frecuencia representan el momento siguiente: un hombre toca el mentón y los genitales de un muchacho (el gesto habitual de invitación erótica), mientras que el muchacho responde con un gesto de disuasión (igualmente habitual): el brazo derecho que

15 *Odisea*, canto 8, 544.
16 Véase Sófocles, *Edipo en Colono*, 247.
17 Véase Píndaro, *Odas píticas*, 9, 9-13.
18 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 137, 1-2.

aparta la mano del hombre de su mentón. Hay una vasija que tiene inscripto el siguiente diálogo: «¡Permíteme!» «¡Detente!». Para estos pintores la imagen de los dos gestos de cortejo que coinciden en un momento de *impasse* resumen al parecer la experiencia erótica. «Con frecuencia Eros es más dulce cuando se vuelve complicado» dice un poeta helenístico.[19] Las escenas heterosexuales, tanto en la poesía como en el arte visual griego, hacen un uso significativo del velo de mujer. Una esposa casta como Penélope en la *Odisea* de Homero sostiene «delante de sus mejillas un grueso velo»[20] al enfrentar a sus pretendientes, mientras que Medea «hace a un lado su velo»[21] para indicar su decisión de abandonar por Jasón su castidad. Platón retoma el motivo del velo en una escena erótica entre Sócrates y Alcibíades en *El banquete*. Alcibíades relata las frustraciones de su aventura amorosa con Sócrates. La aventura no va a ninguna parte porque Sócrates ignora absolutamente la belleza de Alcibíades. Incluso cuando duermen en la misma cama, no ocurre nada. Un manto se interpone entre ellos:

> Ἐγὼ μὲν δὴ ταῦτα ἀκούσας τε καὶ εἰπών, καὶ ἀφεὶς ὥσπερ βέλη, τετρῶσθαι αὐτὸν ᾤμην· καὶ ἀναστάς γε, οὐδ᾽ ἐπιτρέψας τούτῳ εἰπεῖν οὐδὲν ἔτι, ἀμφιέσας τὸ ἱμάτιον τὸ ἐμαυτοῦ τοῦτον —καὶ γὰρ ἦν χειμών— ὑπὸ τὸν τρίβωνα κατακλινεὶς τὸν τουτουί, περιβαλὼν τὼ χεῖρε τούτῳ τῷ δαιμονίῳ ὡς ἀληθῶς καὶ θαυμαστῷ, κατεκείμην τὴν νύκτα ὅλην. καὶ οὐδὲ ταῦτα αὖ, ὦ Σώκρατες, ἐρεῖς ὅτι ψεύδομαι. ποιήσαντος δὲ δὴ ταῦτα ἐμοῦ οὗτος τοσοῦτον περιεγένετό τε καὶ

19 W. R. Paton (ed.), *The Greek Anthology*, Londres/Nueva York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1916, 5 vols., libro 12, 153.
20 *Odisea*, canto 16, 416 y canto 18, 210. (Se cita traducción al español de José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 1998).
21 R. C. Seaton (ed.), *Apollonii Rhodii Argonautica*, *op. cit.*, canto 3, 444-445.

κατεφρόνησεν καὶ κατεγέλασεν τῆς ἐμῆς ὥρας καὶ ὕβρισεν —καὶ περὶ ἐκεῖνό γε ᾤμην τὶ εἶναι, ὦ ἄνδρες δικασταί· δικασταὶ γάρ ἐστε τῆς Σωκράτους ὑπερηφανίας— εὖ γὰρ ἴστε μὰ θεούς, μὰ θεάς, οὐδὲν περιττότερον καταδεδαρθηκὼς ἀνέστην μετὰ Σωκράτους, ἢ εἰ μετὰ πατρὸς καθηῦδον ἢ ἀδελφοῦ πρεσβυτέρου.

Entonces yo, después de escucharle y haber lanzado a modo de dardos las palabras que había dicho (...) me levanté, pues, sin permitirle decir nada más, lo envolví con mi propio manto (ya que era invierno), me metí debajo del viejo abrigo de ese hombre que está ahí, rodée con mis brazos a ese ser en verdad divino y admirable, y así estuve acostado la noche entera (...). Pues bien, pese a hacer yo eso, él hasta tal punto me aventajó, me despreció, se burló de mi belleza, y me agravió —y eso que en ese aspecto yo creía ser algo (...)—, que me levanté después de haber «dormido con» Sócrates tal cual si me hubiera acostado con mi padre o con mi hermano mayor.[22]

Hay dos prendas de vestir en esta escena y la manera en que Alcibíades las utiliza es un símbolo concreto de su propio deseo contradictorio: primero envuelve a Sócrates con su propio manto (porque es una fría noche de invierno), luego se echa encima el viejo abrigo de Sócrates y se queda tendido en la cama, abrazando su arropado objeto de deseo, hasta el amanecer. Ambos gestos, el del abrazo y el de la separación, son del mismo Alcibíades. Eros es falta: Alcibíades cosifica el principio rector del amante con tanta autoconsciencia como Tristán, que deja una espada desenvainada entre él e Isolda cuando se acuestan a dormir en el bosque.

22 Platón, *El banquete*, 219b-d. (Se cita traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1997 [1993]).

Este principio también se cosifica en las actitudes sociales que rodean a un amante. Una sociedad, como por ejemplo la nuestra, que valora en gran medida tanto la castidad como la fertilidad de la mujer, asignará a la amada el rol de lo seductoramente inalcanzable. Un triángulo apasionado se establece entre el amante, la chica mala que lo atrae y la chica buena que lo honra diciendo que no. De esa doble moral que conocemos bien podemos buscar los arquetipos en la Atenas del siglo v. La doble moral es uno de los temas de conversación de *El banquete* de Platón, donde Pausanias describe la ética contradictoria de las convenciones sociales atenienses respecto de los homosexuales.[23] Las costumbres de la clase alta alentaban a los hombres a enamorarse y cortejar a muchachos bellos y al mismo tiempo a elogiar a quienes desdeñaban esas atenciones. «No es cosa sencilla» entender o practicar una ética semejante, dice Pausanias,[24] y la califica con la interesante etiqueta de *poikilos nomos*. Consideremos qué quiere decir Pausanias.

La expresión *poikilos nomos* resume el problema de la ambivalencia erótica. *Nomos* significa «ley», «costumbre» o «convención» y se refiere al código de conducta de los amantes atenienses y sus muchachos en los círculos aristocráticos de la época. *Poikilos* es un adjetivo aplicable a cualquier objeto abigarrado, complejo o cambiante, por ejemplo un cervatillo «moteado», un ala «de lentejuelas», un metal «forjado de manera intrincada», un laberinto «complicado», una mente «abstrusa», una mentira «sutil», un doble sentido «enrevesado». *Nomos* implica algo fijado con firmeza en el sentimiento y la conducta convencionales, *poikilos* se refiere a lo que destella por el cambio y

23 *Ibidem*, 183c-185c.
24 *Ibidem*, 183d.

la ambigüedad. La expresión está al borde del oxímoron; o al menos la relación entre sustantivo y adjetivo es sumamente enrevesada. El *nomos* ateniense es *poikilos* en tanto recomienda un código de conducta ambivalente (los amantes deberían perseguir a los amados, y aun así los amados no deberían dejarse atrapar). Pero el *nomos* es también *poikilos* en tanto se aplica a un fenómeno cuya esencia y atractivo está *en* su ambivalencia. Este código erótico es una expresión social de la división dentro del corazón del amante. La conducta de doble moral refleja las presiones dobles o contradictorias dentro de la emoción erótica en sí.

Aún más escandalosa era la legitimación de la ambivalencia erótica en la sociedad cretense y su peculiar costumbre del *harpagmos*, una violación homosexual ritual que practicaban los amantes sobre sus muchachos. La violación empezaba con un intercambio convencional de obsequios y terminaba con el violador llevándose a su amado a caballo para pasar una temporada de dos meses en la clandestinidad. Mientras la pareja se alejaba cabalgando, la familia y los amigos del muchacho se quedaban de brazos cruzados dando gritos de angustia simbólicos: «Si el hombre es igual o superior al muchacho, la gente persigue y resiste la violación solo lo suficiente como para cumplir con la ley, pero en realidad se alegran», confía Éforo, historiador del siglo IV.[25] Los roles de esta escena erótica son convencionales. Los ritos de matrimonio legítimo en todo el mundo griego tenían en gran parte la misma imaginería y actitud. El rapto fingido de la novia constituía la acción principal de la ceremonia de bodas espartana y es probable que se haya practicado un rito similar en Lokri y otros estados griegos, incluyendo Atenas.[26]

25 F. Jacoby (ed.), *Fragmenta Graecorum Historicum*, Berlín/Leiden, E. J. Brill, 1923-1958, 15 vols., F148.

26 C. Sirvinou-Inwood, «The young abductor of the Lokrian Pinakes»,

Los pintores de cerámica que representan esos ritos a través de detalles iconográficos de postura, gestualidad y expresión facial dejan en claro que están representando una escena de resistencia y tensión, no una feliz y armoniosa fuga de los amantes. El novio raptor sostiene a su novia en diagonal sobre su cuerpo mientras sube al carro de bodas; la novia expresa rechazo con varios gestos sobresaltados de la mano y el brazo izquierdos; con frecuencia se la ve usar una mano para cubrirse la cara con el velo en el gesto simbólico de la *aidōs* femenina.[27] Debería enfatizarse que estas pinturas, aunque evocadoras de prototipos míticos como la violación de Perséfone, no deben ser interpretadas en sí mismas como escenas míticas sino como representaciones ideales de los normales ritos de bodas, tan llenos de ambigüedades como los rituales de ese tipo en muchas otras culturas. Los antropólogos explican las ambigüedades desde diferentes ángulos, porque en varias sociedades el matrimonio guarda analogías con la guerra, la iniciación, la muerte o con una combinación de todo eso. Sin embargo, debajo de estas capas sociales y religiosas, un hecho emocional fundamental ejerce su presión modeladora sobre la iconografía y el concepto ritual: el eros. Esa sanción social y estética que se aplica de inmediato a la persecución del amante y la huida del amado se representa en las vasijas griegas como un momento de *impasse* en el ritual del cortejo, y su fundamento conceptual se asienta en el carácter tradicionalmente dulce-amargo del deseo. *Odi et amo* coinciden; allí está el núcleo y el símbolo del eros, en el espacio que el deseo abarca.

Bulletin of the Institute for Classical Studies, vol. 20, 1973, pp. 12-21.

27 I. Jenkins, «Is there life after marriage? A study of the abduction motif in vase paintings of the Athenian wedding ceremony», *Bulletin of the Institute for Classical Studies*, vol. 30, 1983, pp. 137-145.

El alcance

Para que no destroces tu amor, tu odio y a mí mismo,
para dejarme vivir, también tendrás que amarme y odiarme.
John Donne, «La prohibición»

Debe mantenerse un espacio o el deseo se acaba. Safo reconstruye el espacio del deseo en un poema que es como una fotografía pequeña y perfecta del dilema erótico. Se cree que el poema es un epitalamio (o parte de un epitalamio) porque el antiguo retórico Himerio lo mencionó durante una discusión sobre las bodas, cuando dijo:

> Fue Safo la que comparó a una muchacha con una manzana (...) y comparó a un novio con Aquiles.[1]

No podemos establecer con certeza si Safo compuso este poema para un casamiento, como un elogio a la novia, pero el tema manifiesto es claro y coherente. Es un poema sobre el deseo. Tanto el contenido como la forma consisten en el acto de intentar alcanzar:

1 *Orationes*, 9, 16.

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ᾽ ὕσδῳ,
ἄκρον ἐπ᾽ ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ᾽, ἀλλ᾽ οὐκ ἐδύναντ᾽ ἐπίκεσθαι

Como una manzana dulce se vuelve roja en una rama alta,
alta en la rama más alta, los recolectores la olvidaron
—bueno, no la olvidaron— no pudieron alcanzarla[2]

El poema está incompleto, de manera perfecta. Hay una única oración, que no tiene verbo principal ni sujeto principal porque la oración nunca llega a su cláusula fundamental. Es un símil cuyo objeto permanece esquivo porque el *comparandum* nunca aparece. Tal vez sea parte de un epitalamio, pero resulta precario afirmarlo ante la ausencia de la fiesta de casamiento. Si hay una novia, permanece inaccesible. Lo que está presente es su inaccesibilidad. En cuanto objeto de comparación suspendido en el verso 1, ejerce una atracción poderosa, gramatical y erótica al mismo tiempo, sobre todo lo que sigue; pero no se llega a completar, ni en lo gramatical ni en lo erótico. El infinitivo final sólo deja aire entre las manos deseantes, mientras que la manzana que las deslumbra pende perpetuamente intacta dos versos más arriba.

La acción del poema se expresa en verbos del presente indicativo que llegan, con la última palabra, a una desilusión infinita. Esta decepción final se prepara de forma cuidadosa y repetida en lo anterior. Los tres versos del poema van detrás de la mente de la poeta en un recorrido que avanza desde la percepción al juicio, un recorrido en que tanto la percepción (de la manzana)

2 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 105a.

como el juicio (por qué está donde está), se someten a una autocorrección. Cuando la poeta alza la vista para localizar la manzana («en una rama alta»), esa localización se vuelve más exacta («alta en la rama más alta») y más remota. Cuando la interpretación de la poeta se extiende para explicar la manzana («los recolectores la olvidaron»), la explicación se enmienda sobre la marcha («bueno, no la olvidaron, no pudieron alcanzarla»). Cada verso introduce una impresión que se modifica en seguida, y luego se introduce de nuevo. De un malentendido inicial surge una reconsideración y esta acción mental se refleja en los sonidos de las palabras a medida que las sílabas anafóricas se persiguen una a la otra de verso en verso (*akrō... akron... akrotatō lelathonto... eklelathont'*). Este movimiento se corrobora con el ritmo del verso: los dáctilos (en los versos 1 y 2) se desaceleran y se alargan convirtiéndose en espondeos (en el verso 3) a medida que la manzana se ve cada vez más y más lejos.

Cada verso, también deberíamos señalar, aplica medidas correctivas a sus propias unidades de sonido. El primer verso contiene dos ejemplos del procedimiento métrico conocido como *correptio*. Es una licencia permitida en el hexámetro dactílico a través de la cual una vocal larga o un diptongo se abrevia sin perder la capacidad de permanecer en hiato respecto de la vocal siguiente. Aquí las dos *correptiones* se producen una tras otra (*-tai akrō ep-*) y hacen que el verso parezca colmado de sonidos que se mueven y crujen unos contra otros, como el árbol que está atestado de ramas por las que el ojo trepa continuamente hasta alcanzar la última. Los versos 2 y 3 utilizan un recurso correctivo diferente: la elisión. La elisión es una aproximación más brusca al problema métrico del hiato; sencillamente suprime la primera vocal. Se produce una elisión una vez en el segundo verso (*ep' ak-*) y tres veces en el tercer verso (*-thont' all' ouk edunant' ep-*). Tanto la *correptio* como la elisión pueden

considerarse tácticas para impedir que una unidad de sonido se extienda más allá de su posición apropiada con respecto al ritmo. Las tácticas difieren en el grado de permisividad, porque la primera cede parcialmente el alcance, mientras que la última lo restringe por completo. (O podría pensarse la *correptio* como una suerte de desnudamiento métrico, en contraste con la elisión, que envuelve la vocal tentadora ocultándola). A medida que el poema avanza uno tiene la sensación de que se impone gradualmente una restricción. La acción de alcanzar que caracteriza al deseo se intenta una y otra vez de diferentes maneras a lo largo de los diferentes versos; con cada verso se vuelve más claro que no se alcanzará nada. La triple elisión del verso 3 es manifiesta. Los versos 1 y 2 conceden al ojo de la poeta un ascenso relativamente desinhibido hasta la manzana más alta. El verso 3 poda las manos de los recolectores en el aire.

Hay cinco elisiones en el poema, tres de las cuales afectan la preposición *epi*. Esta palabra merece nuestra especial atención porque es crucial para la etimología y la morfología del poema. *Epi* es una preposición que expresa movimiento hacia, en dirección a, para, en busca de, ir detrás de. La acción de esta preposición ardiente da forma al poema en todos los niveles. En sus sonidos, sus efectos rítmicos, el proceso de su pensamiento, su contenido narrativo (y su motivo externo, si es que estos versos forman parte de un epitalamio) el poema pone en acción la experiencia del eros. Es una experiencia compuesta, al mismo tiempo *gluku* y *pikron*: Safo empieza con una manzana dulce y termina en el hambre infinita. Con su poema inconcluso nos enteramos de varias cosas sobre el eros. El alcance del deseo se define en la acción: bello (en cuanto a su objeto), frustrado (en su intento), infinito (en el tiempo).

Encontrar el borde

El eros es una cuestión de límites. Existe porque existen ciertos límites. En el intervalo entre intentar alcanzar y aferrar, entre una mirada y su devolución, entre «Te amo» y «Yo también te amo», cobra vida la presencia ausente del deseo. Pero los límites del tiempo y de la mirada y de un te amo son sólo réplicas del temblor central e inevitable que es el límite que da origen a Eros: el límite de la carne y del yo entre tú y yo. Y de repente, sólo en el momento en que procedo a disolver ese límite, advierto que nunca puedo.

Los niños empiezan a ver advirtiendo los bordes de las cosas. ¿Cómo saben que un borde es un borde? Deseando apasionadamente que no lo sea. La experiencia del eros como falta alerta a la persona sobre los límites de sí misma, de otras personas, de las cosas en general. El borde que separa mi lengua del gusto que esta ansía me enseña lo que es un borde. Como el adjetivo de Safo *glukupikron*, el momento del deseo es aquel que desafía el borde propiamente dicho ya que es un conjunto de opuestos forzados a estar juntos bajo presión. El placer y el dolor se manifiestan en el amante al mismo tiempo, puesto que la deseabilidad del objeto amado proviene, en parte, de su falta. ¿A quién le falta? Al amante. Si seguimos la trayectoria del eros lo encontramos sistemáticamente trazando la misma ruta: se mueve del

amante hacia el amado, después rebota de nuevo hacia el amante mismo, hacia el agujero que hay en él y que antes pasaba inadvertido. ¿Cuál es el verdadero tema de la mayor parte de los poemas de amor? No es el amado. Es ese agujero.

Cuando te deseo una parte de mí desaparece: mi deseo por ti consume una parte de mí. Así razona el amante en el borde del eros. La presencia del deseo despierta en él nostalgia de una totalidad. Sus pensamientos se desvían hacia interrogantes de identidad personal: para ser una persona completa debe recuperar y reincorporar lo que perdió. El *locus classicus* de esta visión del deseo es el discurso de Aristófanes en *El banquete* de Platón. Ahí Aristófanes explica la naturaleza del eros humano por medio de una antropología fantástica.[1] En su origen, los seres humanos eran organismos circulares, cada uno compuesto por dos personas unidas en una esfera perfecta. Rodaban por todas partes y eran extremadamente felices. Pero las criaturas esféricas se volvieron demasiado ambiciosas y planearon rodar hasta el Olimpo, así que Zeus partió a cada una en dos. En consecuencia, ahora cada una tiene que andar por la vida en busca de esa única persona que pueda completarla de nuevo. «Cortado en dos como un lenguado», dice Aristófanes, «cada uno de nosotros está perpetuamente a la caza de la mitad que lo complete».[2]

La mayor parte de la gente encuentra una lucidez y una verdad inquietantes en la imagen de los amantes como personas partidas en dos que construye Aristófanes. Todo deseo es respecto de la parte perdida de uno mismo, o así lo siente la persona enamorada. A la manera típicamente griega, el mito de

1 Platón, *El banquete*, 189d-193d.
2 *Ibidem*, 191d.

Aristófanes justifica ese sentimiento culpando de todo a Zeus. Pero Aristófanes es un poeta cómico. Para una exégesis más seria podríamos recurrir a amantes más serios. Un rasgo de su razonamiento nos impresionará de inmediato. Es escandaloso.

La lógica en el borde

(...) con un impulso del corazón apenas la rozamos, y suspirando dejamos allí los primeros frutos de nuestro espíritu y volvimos al sonido de nuestra lengua humana donde las palabras tienen un principio y un fin.

Agustín, *Confesiones*, libro 9, capítulo 10

Cuando te deseo una parte de mí desaparece: tu falta es mi falta. No te desearía si no hubieras tomado una parte de mí, razona el amante. «Has roído un agujero en [mis] órganos vitales», dice Safo.[1] «Has arrancado los pulmones de mi pecho»[2] y «me has atravesado hasta los huesos», dice Arquíloco.[3] «Me has desgastado»,[4] «me has crispado hasta anularme»,[5] «has

1 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 96, 16-17.

2 M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1971-1972, 2 vols., 191.

3 *Ibidem*, 193.

4 Alcmán, 1, 77 en D. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

5 Aristófanes, *La asamblea de las mujeres*, 956.

devorado mi carne»,[6] «chupado mi sangre»,[7] «has arrasado mis genitales»,[8] «robado mi mente racional».[9] Eros es expropiación. Al cuerpo le roba miembros, sustancia, integridad y deja al amante, esencialmente, convertido en menos. Para los griegos esta actitud hacia el amor se funda en la tradición mítica más antigua: Hesíodo describe en su *Teogonía* cómo la castración dio origen a la diosa Afrodita, nacida de la espuma que rodeaba los genitales amputados de Urano.[10] El amor no ocurre sin una pérdida del yo vital. El amante es quien pierde. O eso le parece.

Pero su parecer supone un cambio rápido y astuto. Al extenderse para alcanzar un objeto que se da cuenta está por fuera y más allá de sí mismo, el amante es incitado a notar ese yo y sus límites. Desde un nuevo punto panorámico, que podríamos llamar autoconsciencia, mira hacia atrás y ve un agujero. ¿De dónde viene ese agujero? Viene del proceso clasificatorio del amante. El deseo de *un objeto que nunca supo que le faltaba* se define, mediante un cambio en la distancia, como el deseo de una parte necesaria de sí mismo. No una adquisición nueva sino algo que fue siempre propiamente suyo. Dos faltas se convierten en una.

La lógica esquiva del amante se despliega naturalmente a partir de los ardides de su deseo. Hemos visto de qué manera los amantes, como Safo en el fragmento 31, reconocen a Eros como una dulzura hecha de ausencia y de dolor. El reconocimiento pone en juego varias tácticas de triangulación, varias maneras de mantener el espacio del deseo abierto y eléctrico. Pensar las

6 Aristófanes, *Las ranas*, 66.
7 Teócrito, *Idilios*, 2, 55.
8 Arquíloco en West, *Iambi et Elegi Graeci*, *op. cit.*, 99, 21.
9 Teognis, 1271.
10 Hesíodo, *Teogonía*, 189-200.

propias tácticas es siempre un asunto complicado. La exégesis se distribuye entre tres ángulos: el amante mismo, el amado, el amante redefinido como incompleto sin el amado. Pero esta trigonometría es un truco. El siguiente movimiento del amante es derribar el triángulo convirtiéndolo en una figura de dos lados y tratar los dos lados como un círculo. «Al ver mi agujero, me veo entero»,[11] se dice a sí mismo. Su propio proceso de razonamiento lo deja en suspenso entre los dos términos de este juego de palabras.

Parece imposible hablar o razonar sobre la falta de tipo erótica sin caer en esos juegos de palabras. Consideremos, por ejemplo, el *Lisis* de Platón. En este diálogo Sócrates intenta definir la palabra griega *philos*, que significa al mismo tiempo «amoroso» y «amado», «amigable» y «querido». Retoma la cuestión de si el deseo de amar o ser amigo de algo puede separarse de la falta de ese algo. Lleva a sus interlocutores a reconocer que todo deseo es anhelo de eso que *pertenece con propiedad al deseante* pero que de algún modo se ha perdido o ha sido sustraído; nadie dice cómo.[12] Los juegos de palabras se vuelven fulgurantes a medida que el razonamiento se acelera. Esta parte de la discusión depende de un hábil uso de la palabra griega *oikeios*, que significa tanto «adecuado, relacionado, semejante a mí mismo» como «perteneciente a mí, propiamente *mío*». De modo que Sócrates se dirige a los dos muchachos que son sus interlocutores y les dice:

> (...) Τοῦ οἰκείου δή, ὡς ἔοικεν, ὅ τε ἔρως καὶ ἡ φιλία καὶ ἡ ἐπιθυμία τυγχάνει οὖσα, ὡς φαίνεται, ὦ Μενέξενέ τε καὶ

11 En inglés, «Seeing my hole, I know my whole», donde «hole» (agujero) es homófono de «whole» (entero) [N. de los E.].

12 Platón, *Lisis*, 221e-222a.

> Λύσὶ.—Συνεφάτην.— Ὑμεῖς ἄρα εἰ φίλοι ἐστὸν ἀλλήλοις, φύσει πῃ οἰκεῖοί ἐσθ' ὑμῖν αὑτοῖς.
>
> (...) El deseo y el amor y el anhelo se dirigen hacia eso que es semejante a uno [*tou oikeiou*], al parecer. (...) Así, si ustedes dos son amigos amorosos [*philoi*] uno de otro, entonces de un modo natural uno le pertenece al otro [*oikeioi esth'*].[13]

Es muy injusto por parte de Sócrates pasar de un significado de *oikeios* a otro, como si fuera lo mismo reconocer en otro un alma gemela y afirmar que esa alma es posesión de uno, como si en el amor fuera perfectamente aceptable desdibujar lo que me distingue de aquel a quien amo. Todo el razonamiento y la esperanza de felicidad del amante se basan en esta injusticia, esta reivindicación, esta distinción desdibujada. Su pensamiento en proceso se mueve continuamente, por esa razón, buscando en los márgenes del lenguaje, ahí donde ocurren los juegos de palabras. ¿Qué es lo que el amante busca allí?

Un juego de palabras es una figura del lenguaje que depende de la similitud del sonido y la disparidad del significado. Combina dos sonidos que encajan perfectamente bien como formas auditivas pero que difieren de manera insistente y provocadora en cuanto al sentido. Uno percibe la homofonía y al mismo tiempo ve el espacio semántico que separa a las dos palabras. Lo semejante se proyecta en lo diferente en una especie de estereoscopía. Hay algo irresistible en eso. Los juegos de palabras aparecen en todas las literaturas, al parecer son tan antiguos como el lenguaje e indefectiblemente nos fascinan. ¿Por qué? Si tuviéramos la respuesta a esta pregunta sabríamos con mayor claridad

13 *Ibidem*, 221e.

lo que el amante busca cuando se mueve y razona en los márgenes de su deseo.

Aún no tenemos respuesta. No obstante, deberíamos prestar atención al carácter lúdico de la lógica del amante: su estructura y su aspecto irresistible tienen algo importante que decirnos acerca del deseo y de lo que el amante busca. Hemos visto cómo utiliza Sócrates esos juegos para pasar de un sentido de *oikeios* («semejante») a otro («mío») cuando en el *Lisis* analiza al eros como falta. Sócrates no se esfuerza en disimular el juego de palabras; de hecho, lo hace notar mediante un raro uso gramatical. Al dirigirse a los dos *philoi,* Lisis y Menéxeno, deliberadamente mezcla pronombres recíprocos y reflexivos. Es decir, cuando les dice «uno le pertenece al otro»[14] utiliza una palabra para «al otro» que con mayor frecuencia significa «ustedes mismos» (*hautois*). Por medio de las palabras Sócrates juega con los deseos de los jóvenes amantes que tiene ante sí. La mezcla entre uno mismo y el otro se logra con mucha mayor facilidad en el lenguaje que en la vida, pero de algún modo involucra la misma desfachatez. Al igual que el eros, los juegos de palabras ignoran los bordes de las cosas. Su poder para cautivar y alarmar deriva de eso. En un juego de palabras uno ve la posibilidad de asir una verdad *mejor,* un significado *más verdadero* que el que está disponible en los sentidos separados de cada palabra. Pero el atisbo de ese significado ampliado, que pasa fulgurando en un juego de palabras, es algo doloroso. Porque es inseparable de la propia convicción de su imposibilidad. Las palabras tienen bordes. Uno también.

La lógica lúdica del amante introduce un elemento de importancia en nuestra reflexión. Los juegos de palabras muestran el

14 *Ibidem,* 221e.

contorno de lo que aprende el amante, en un destello, a partir de la experiencia del eros: una lección vívida sobre su propio ser. Cuando inhala a Eros, aparece en su interior una súbita visión de un yo distinto, tal vez un mejor yo, compuesto de su propio ser y el del amado. Traída a la vida por el accidente erótico, esta ampliación del yo es un suceso complejo y desconcertante. Cae en el ridículo con demasiada facilidad, como apreciamos por ejemplo cuando Aristófanes lleva la típica fantasía del amante a su conclusión lógica y circular en su mito sobre los seres redondos. Pero al mismo tiempo, una sensación de profunda verdad acompaña la visión que tiene el amante de sí mismo. Hay algo excepcionalmente convincente en las percepciones que uno tiene cuando está enamorado. Parecen más verdaderas que otras percepciones, y más verdaderamente *propias*, ganadas a la realidad a un costo personal. Se siente una mayor certeza respecto del amado como complemento necesario. Los poderes de la imaginación se confabulan en esa visión, evocando posibilidades que trascienden lo real. De golpe un yo nunca antes conocido, que ahora da la impresión de ser el verdadero, adquiere nitidez. Una ráfaga divina puede atravesarte y por un instante un cúmulo de cosas factibles de ser conocidas parecen posibles y presentes. Después se impone el límite. Uno no es un dios. Uno no es ese yo ampliado. De hecho, uno no es siquiera un yo completo, como queda ahora en evidencia. Ese nuevo conocimiento de posibilidades es también un conocimiento de lo que falta en la realidad.

Observemos, a efectos comparativos, cómo toma forma ese conocimiento en la mente de un amante moderno. En su novela *Las olas*, Virginia Woolf describe el modo en que un muchacho llamado Neville mira a su amado Bernard acercarse a través de un jardín:

> Algo parte de mí; algo se va de mí para encontrarse con esa figura que se acerca, y me asegura que la conozco antes de llegar a ver quién es. Qué curioso, cómo uno cambia ante la adición, incluso a la distancia, de un amigo. Qué útil la tarea que los amigos desempeñan cuando nos recuerdan. Pero qué doloroso ser recordado, mitigado, que el yo sea adulterado, mezclado, vuelto parte de otro. A medida que se acerca no me vuelvo yo mismo sino Neville mezclado con alguien —¿con quién?— ¿con Bernard? Sí, es Bernard, y es a Bernard a quien le haré la pregunta, ¿quién soy?[15]

Neville no está tan alarmado por el agujero que hay en él como los poetas líricos griegos que registran los estragos del eros. Y, a diferencia de Sócrates, Neville no recurre a juegos de palabras para dar cuenta de su estado de confusión. Lo observa simplemente suceder y mide sus tres ángulos: el deseo sale del propio Neville, rebota en Bernard y vuelve de nuevo a Neville; pero no al mismo Neville. «No me vuelvo yo mismo sino Neville mezclado con alguien». La parte de él que sale hacia Bernard lo hace inmediatamente familiar incluso «antes de llegar a ver quién es». Como diría Sócrates, vuelve a Bernard *oikeios*. Aun así, Neville continúa apreciando la ambivalencia de la experiencia, al mismo tiempo «útil» y «dolorosa». Como en los poetas griegos, el dolor surge en ese borde en el que se adultera el yo y lo amargo linda con lo dulce de manera alarmante. La ambivalencia de Eros se deriva directamente de este poder de «mezclar» el yo. El amante, inerme, admite que el hecho de estar mezclado se siente bien y mal al mismo tiempo, pero luego un

15 Virginia Woolf, *The Waves*, Nueva York, Harcourt, 1931, p. 83. (Existe traducción al español: *Las olas*, Barcelona, Bruguera, 1980).

impulso lo lleva de nuevo a la pregunta «Una vez que estoy así mezclado, ¿quién soy?». El deseo *cambia* al amante. «Qué curioso»: siente que el cambio ocurre pero no encuentra una categoría disponible para clasificarlo. El cambio le da un atisbo de un yo que hasta ahora le era desconocido.

Un atisbo semejante es tal vez el mecanismo que da forma en el origen a la noción de «yo» en cada uno de nosotros, según algunos análisis. La teoría freudiana deriva esta noción de una decisión fundamental de amor y odio, algo así como la condición ambivalente del amante, que parte nuestras almas y forma nuestra personalidad. Según el punto de vista freudiano, al principio de la vida no hay conciencia de los objetos como algo distinto al propio cuerpo. La distinción entre yo y no yo se realiza a partir de la decisión de reclamar todo lo que al ego le agrada como «mío» y de rechazar todo lo que al ego le desagrada como «no mío». Divididos, aprendemos dónde termina nuestro ego y dónde empieza el mundo. Autodidactas, amamos aquello de lo que podemos apropiarnos y odiamos lo que permanece ajeno.

Los historiadores de la psiquis griega, en particular Bruno Snell, han adaptado la imagen ontogenética de Freud para dar cuenta del desarrollo del individualismo en la sociedad griega durante los períodos arcaico y clásico temprano. En la visión de Snell, la primera formación en la sociedad griega de una personalidad humana autoconsciente y autocontrolada, que se reconoce a sí misma como un todo orgánico distinto de otras personalidades y del mundo a su alrededor, puede rastrearse hasta un momento de ambivalencia emocional que divide el alma. El adjetivo de Safo *glukupikron* señala ese momento. Es una revolución de la conciencia de uno mismo que Snell llama «el descubrimiento de la mente». El eros bloqueado es su desencadenante. Su consecuencia es la consolidación de un «yo»:

> El amor cuyo curso se restringe, y que no alcanza su plenitud, se aferra con una fuerza particular al corazón humano. Las chispas de un deseo vital estallan en llamas en el preciso momento en que el deseo ve bloqueado su camino. Es la obstrucción lo que vuelve conscientes los sentimientos personales (...) [el amante frustrado] busca la causa en su propia personalidad.[16]

La tesis de Snell es sensacional y ha provocado entusiasmo, amplio disentimiento y continua controversia. No hay solución posible a los problemas de historia e historiografía que la tesis de Snell involucra, pero su interpretación de la importancia del amor dulce-amargo en nuestra vida es poderosa, y apela a la experiencia común de muchos amantes. Neville, por ejemplo, parece llegar a la misma conclusión cuando pondera su amor por Bernard en *Las olas*: «Que otra persona te reduzca a un solo ser... qué extraño».[17]

16 B. Snell, *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*, Nueva York, Harper, 1953, p. 53. (Existe traducción al español: *El descubrimiento del espíritu: estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona, Acantilado, 2007).
17 Woolf, *The Waves*, *op. cit.*, p. 80.

Perder el borde

El yo se forma en el borde del deseo, y del esfuerzo por dejar ese yo atrás surge una ciencia del yo. Pero es posible más de una respuesta a la aguda conciencia del yo que resulta del alcance del deseo. Neville la concibe como una «reducción» del yo a sí mismo y la encuentra meramente extraña. «Qué curioso, cómo uno cambia», cavila. No parece odiar el cambio, tampoco lo disfruta. Por otro lado, Nietzsche se deleita: «Uno se ve transfigurado, más fuerte, más rico, más perfecto; uno *es* más perfecto (...). No es que simplemente cambia la sensación de los valores; el amante *vale* más».[1] En el amor no es raro experimentar esta sensación agudizada de la propia personalidad («¡Más que nunca soy yo mismo!» siente el amante) y regocijarse en ella como lo hace Nietzsche. Los poetas líricos griegos no se regocijan tanto.

Para estos poetas el cambio del yo es una pérdida del yo. Las metáforas de esa experiencia son metáforas de guerra, enfermedad y disolución corporal. Estas metáforas asumen una dinámica de ataque y resistencia. El foco de los poetas está puesto en la extrema tensión sensual entre el yo y su entorno, y predomina

1 F. Nietzsche, *The Will to Power*, Nueva York, Vintage, 1967 [1901], p. 426. (Existe traducción al español: *La voluntad de poder*, Buenos Aires, Poseidón, 1947).

una imagen particular de esa tensión. En la poesía lírica griega, el eros es una experiencia de fundición. Al mismo dios del deseo se lo llama tradicionalmente «el que funde los miembros».[2] Su mirada «disuelve más que el sueño o la muerte».[3] El amante a quien victimiza *es un trozo de cera que se disuelve con su roce.*[4] ¿Fundirse es algo bueno? Sigue siendo ambivalente. La imagen implica algo sensualmente delicioso, pero a menudo está acompañada de angustia y confusión. La viscosidad es una experiencia en sí misma repulsiva, según Jean-Paul Sartre. Sus observaciones respecto del fenómeno de lo pegajoso pueden echar algo de luz sobre la actitud antigua hacia el amor:

> Un niño que sumerge sus manos en un frasco de miel se aboca instantáneamente a contemplar las propiedades formales de los sólidos y los líquidos y la relación esencial entre el yo subjetivo que experimenta y el mundo experimentado. Lo viscoso es un estado a mitad de camino entre lo sólido y lo líquido. Es como un corte transversal en un proceso de cambio. Es inestable pero no fluye. Es suave, blando y comprimible. Su adherencia es una trampa, se pega como una sanguijuela; ataca la frontera entre yo y él. Las largas columnas que se derraman de mis dedos sugieren mi propia sustancia que fluye dentro del charco pegajoso. Sumergirse en el agua da otra impresión; conservo mi solidez. Pero tocar lo pegajoso es arriesgarme a diluirme en la viscosidad. Lo pegajoso se aferra, como un perro o una amante muy posesiva.[5]

2 Safo, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 130; Arquíloco en West, *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1971-1972, 2 vols., 196.
3 Alcmán, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 3.
4 Píndaro en B. Snell y H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1975-1980, fr. 123.
5 M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution*

El rechazo afectado de Sartre a la auto-dilución («se pega como una sanguijuela»), casi irracional («su adherencia es una trampa»), tiene su analogía en la respuesta de los poetas antiguos al eros. No obstante, Sartre cree que de lo pegajoso, como de una amante testaruda, se puede aprender algo importante sobre las propiedades de la materia y sobre la interrelación entre el yo y las demás cosas. Al experimentar y articular la amenaza de disolución que implica el eros, los poetas griegos presumiblemente también estaban aprendiendo algo sobre el límite de sus propios yoes mediante el esfuerzo por resistir, en la emoción erótica, la disolución de esos límites. La fisiología de la experiencia erótica que postulan asume que el eros es hostil en su intención y perjudicial en su efecto. Junto al derretimiento podemos citar metáforas de perforación, aplastamiento, refrenamiento, abrasamiento, escozor, mordedura, crispación, corte, envenenamiento, quemadura, pulverización, todas utilizadas por los poetas con respecto al eros, y que dan una impresión acumulativa de preocupación intensa por la integridad y el control del propio cuerpo. A medida que la pierde, el amante aprende a valorar la entidad limitada de sí mismo.

Una crisis de contacto, como el encuentro del niño con la miel en el ejemplo de Sartre, evoca esta experiencia de aprendizaje. En ningún lugar de la tradición occidental se registra esa crisis de manera tan vívida como en la poesía lírica griega, y los historiadores de la literatura como Bruno Snell sostienen la primacía de la edad arcaica sobre la base de esta evidencia. Es lamentable que, al hacer esta afirmación, Snell omita un aspecto

---

and Taboo, Londres, Routledge, 1996 [1966], p. 39. Douglas cita en ese fragmento a J.-P. Sartre, *Being and Nothingness*, Nueva York, Philosophical Library, 1956, pp. 606-607. (Existe traducción al español: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Ibero-Americana, 1948).

de la experiencia antigua que atraviesa todo su trabajo y que podría haber proporcionado a su tesis un argumento cautivante, a saber, el fenómeno de la alfabetización. La lectura y la escritura cambian a la gente y a las sociedades. No siempre es sencillo ver de qué manera, ni trazar el mapa tenue de las causas y los efectos que vinculan esos cambios con su contexto. Pero deberíamos tratar de hacerlo. Aquí hay una pregunta importante e imposible de responder. ¿Es una coincidencia que los poetas que inventaron a Eros, que lo hicieron una divinidad y una obsesión literaria, fueran también los primeros autores de nuestra tradición en dejarnos sus poemas en forma escrita? Para expresar la pregunta con mayor agudeza, ¿qué hay de erótico en la alfabetización? A primera vista, es posible que esta pregunta se juzgue más tonta que incontestable, pero miremos más de cerca los yoes de los primeros escritores. Para un escritor, el yo es crucial.

Parezca o no justo atribuir a los poetas arcaicos un «descubrimiento de la mente» como el que esboza Snell, hay evidencia innegable, en los fragmentos preservados de sus versos, de una sensibilidad intensamente en sintonía con la vulnerabilidad del cuerpo físico y de las emociones o del espíritu que se encuentra en su interior. Esa sensibilidad no tiene voz en la poesía anterior a este período. Tal vez se deba a un accidente de la tecnología. La poesía lírica y la sensibilidad que la caracteriza empieza para nosotros con Arquíloco porque sus poemas se escribieron, no sabemos cómo ni por qué, en algún momento del siglo VII o VI a. C. Tal vez hubo muchos Arquílocos antes que él que compusieron lírica oral sobre las depredaciones de Eros. No obstante, el hecho de que Arquíloco y sus sucesores líricos provengan de una tradición escrita establece en sí mismo una diferencia decisiva entre ellos y lo que hubiera habido antes, no solo porque permite que sus textos lleguen hasta nosotros sino porque nos da acceso a ciertas condiciones de vida y de mentalidad radicalmente nuevas que definieron

su contexto de trabajo. Las culturas orales y las culturas alfabetizadas no piensan, perciben ni se enamoran del mismo modo.

En general, la edad arcaica fue una época de cambio, inquietud y reordenamiento. En política con el desarrollo de la *polis*, en economía con la invención de la moneda, en poesía con el estudio, por parte de los poetas líricos, de momentos precisos de la vida personal, y en la tecnología de las comunicaciones con la introducción en Grecia del alfabeto fenicio, este período puede considerarse como de reducción y concentración: reducción de las grandes estructuras a unidades más pequeñas, concentración en la definición de esas unidades. El fenómeno de la alfabetización y el comienzo de la divulgación del alfabetismo en toda la sociedad griega tal vez fue la innovación más dramática que tuvieron que enfrentar los griegos de los siglos VII y VI. El alfabeto debe haber llegado al Egeo a través del comercio en la segunda mitad del siglo VIII, fecha de los ejemplos griegos más antiguos encontrados hasta ahora. Su diseminación fue lenta y los expertos estudian aún sus consecuencias.[6] ¿Qué diferencia establece el alfabetismo?

6 Eric A. Havelock fue pionero en abrir este campo en 1963 con su *Preface to Plato*, y ha continuado dedicándose a ello desde entonces; hay una bibliografía reunida en su reciente recopilación, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton, Princeton University Press, 1982. Ver también Havelock y J. P. Hershbell (ed.), *Communication Arts in the Ancient World*, Nueva York, Hastings House, 1978; S. G. Cole, «Could Greek women read and write?», *Women's Studies*, vol. 8, 1981, pp. 129-155; J. A. Davison, «Literature and literacy in ancient Greece», *Phoenix*, vol. 16, 1962, pp. 141-233; R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977; J. Goody (ed.), *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, y *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968; H. J. Graff, *Literacy in History: An Interdisciplinary Research Bibliography*, Nueva York, Garland, 1981; D. Harvey, «Greeks and Romans learn to write», en E. A. Havelock y J. P. Hershbell (ed.), *Communication Arts in the Ancient World*, Nueva York,

Evidentemente, la introducción de la escritura revoluciona las técnicas de composición literaria. Denys Page resume los detalles prácticos del cambio de la siguiente manera:

> La principal característica del método pre-alfabético de composición poética es la dependencia de un repertorio tradicional de fórmulas memorizadas que, por muy flexibles o receptivas a las adiciones y modificaciones, prescriben en gran medida no solo la forma sino también el contenido de la poesía. El uso de la escritura permitió al poeta hacer de la palabra, más que de la frase, la unidad de composición; lo ayudó a expresar ideas y describir acontecimientos por fuera de las categorías tradicionales; le dio tiempo para preparar su obra antes de que fuera publicada, para pre-meditar con mayor facilidad y según su conveniencia lo que debería escribir, y para alterar lo que había escrito.[7]

Al mismo tiempo, el fenómeno de la alfabetización pone en marcha una revolución más privada. A medida que el mundo audio-táctil de la cultura oral se transforma en un mundo de

Hastings House, 1978, pp. 63-80; H. A. Innis, *The Bias of Communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1951; A. Johnston, «The extent and use of literacy: the archaeological evidence», en R. Hägg (ed.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation*, Estocolmo, Svenska Institutet in Athen, 1983; B. M. W. Knox, «Silent reading in Antiquity», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 9, 1968, pp. 421-435; S. B. Pomeroy, «Technikai kai Mousikai», *American Journal of Ancient History*, vol. 2, 1977, pp. 15-28; B. A. Stolz y R. S. Shannon (ed.), *Oral Literature and the Formula*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1976; J. Svenbro, *La Parole et le marbre: Aux origines de la poétique grecque*, Lund, Klassiska Institutionen, 1976; E. G. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Londres, H. K. Lewis & Co., 1952.

7 D. Page, «Archilochus and the oral tradition», *Entretiens sur l'Antiquité classique*, Ginebra, Fondation Hardt, vol. 10, 1963, p. 119.

palabras en papel donde la vista es la principal portadora de información, empieza a darse dentro del individuo una reorientación de las habilidades perceptivas.

Un individuo que vive en una cultura oral utiliza sus sentidos de manera diferente al que vive en una cultura alfabetizada, y esa utilización sensorial diferente viene acompañada de una manera diferente de concebir sus propias relaciones con el entorno, de una concepción diferente de su cuerpo y una concepción diferente de su yo. La diferencia gira en torno al fenómeno fisiológico y psicológico del autocontrol individual. El autocontrol apenas tiene relevancia en un medio oral en el que la mayor parte de la información importante para la supervivencia y el entendimiento ingresa al individuo a través de los conductos abiertos de sus sentidos, en particular su sentido del sonido, en una interacción continua que vincula al individuo con el mundo exterior. Para esa persona, una completa apertura hacia el entorno es condición para un óptimo estado de conciencia y alerta, y un continuo intercambio fluido de impresiones y respuestas sensoriales entre ella y el entorno es la condición apropiada para su vida física y mental. Cerrar sus sentidos al mundo exterior sería contraproducente para la vida y el pensamiento.

Cuando la gente empieza a aprender a leer y escribir surge un nuevo escenario. La lectura y la escritura requieren enfocar la atención mental en un texto por medio del sentido de la vista. A medida que un individuo lee y escribe gradualmente aprende a bloquear o inhibir lo que captan sus sentidos, a inhibir o controlar las respuestas de su cuerpo a efectos de dirigir la energía y el pensamiento hacia las palabras escritas. Se resiste al ambiente externo por medio de la distinción y el control de lo propio interno. Los psicólogos y los sociólogos nos dicen que al principio esto constituye un esfuerzo laborioso y doloroso para el individuo. Al hacer ese esfuerzo toma conciencia del yo interior

como una entidad separable del entorno y sus estímulos, controlable por su propia acción mental. El reconocimiento de que esa acción de control es posible, y tal vez necesaria, marca una etapa importante en el desarrollo tanto ontogenético como filogenético, una etapa en la que la personalidad individual se repliega para resistir la desintegración.

Si la presencia o la ausencia del alfabetismo afecta la manera en que una persona *mira* su propio cuerpo, *sus* sentidos y su yo, ese efecto influirá en la vida erótica de manera significativa. Es en la poesía de quienes estuvieron expuestos por primera vez a un alfabeto escrito y a las demandas del alfabetismo donde encontramos una meditación deliberada sobre el yo, especialmente en el contexto del deseo erótico. La intensidad singular con que estos poetas insisten en concebir al eros como falta quizá refleja, en algún grado, esa exposición. El entrenamiento en la lectoescritura alienta una conciencia agudizada de los límites físicos personales y un sentido de esos límites como recipiente del propio yo. Controlar los límites es poseerse a uno mismo. A los individuos para quienes la auto-posesión se ha vuelto importante, el influjo de una emoción repentina e intensa que viene de afuera no puede dejar de parecerles un suceso alarmante, a diferencia de lo que sucedería en una cultura oral en la que esas incursiones son los conductores habituales de la mayor parte de la información que recibe una persona. Cuando un individuo comprende que sólo él es responsable del contenido y la coherencia de su persona, un influjo como el del eros se convierte en una amenaza personal concreta. Así, en los poetas líricos el amor es algo que asalta o que invade el cuerpo del amante para arrebatarle su control, un forcejeo personal de la voluntad y el físico entre el dios y su víctima. Los poetas dejan constancia de este forcejeo desde una conciencia —tal vez nueva en el mundo— del cuerpo como una unidad de miembros, sentidos y yo, asombrada de su propia vulnerabilidad.

Arquíloco en el borde

La obra de Arquíloco fue la primera entre la de los poetas líricos que se benefició en su transmisión de la revolución de la alfabetización. Aunque falten certezas respecto de la cronología tanto del poeta como del alfabeto, lo más plausible es que, educado en la tradición oral, en algún punto de su carrera se haya encontrado con la nueva tecnología de la escritura y se haya adaptado a ella. En cualquier caso alguien, tal vez el mismo Arquíloco, escribió estos primeros hechos sobre cómo se siente ser violado por Eros:

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
  πολλὴν κατ᾽ ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἁπαλὰς φρένας.

Ese anhelo de amor, enrollándose bajo mi corazón
  sobre mis ojos tanta bruma vertió
robándole a mi pecho su suave pulmón (...).[1]

1 M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1971-1972, 2 vols., 191.

La primera palabra del poema inicia una correlación. La palabra *toios* es un pronombre demostrativo que significa «ese», que propiamente corresponde al pronombre relativo *hoios* que significa «que», de manera que una oración que empieza con *toios* espera una cláusula que responda con *hoios* para completar el pensamiento. El poema expone la mitad de este pensamiento, luego se detiene. No obstante, tal como está, tiene una economía perfecta. Cada palabra, sonido y acento está colocado con un propósito. El primer verso describe el eros hecho un ovillo bajo el corazón del amante. Las palabras están ordenadas para reflejar la fisiología del momento, con *erōs* enrollado justo en el centro. Una secuencia de redondos sonidos *o* (uno largo y cinco cortos) y de consonantes agrupadas (cuatro pares) condensan la tensión del deseo del amante en una presión audible en su interior. Las consonantes parecen elegidas por su aspecto insinuante (líquidas, sibilantes y oclusivas). La métrica es una mezcla original de unidades dactílicas y yámbicas, combinadas de una manera que imita la acción del deseo: se lanzan en una explosión épica de dáctilos y espondeos cuando el eros afirma su presencia, después el verso se disuelve en un manchón de yambos precisamente en el momento en que el deseo alcanza el corazón (*kardiēn*) del amante. La última palabra es un participio (*elustheis*) que tiene un pasado épico. «Hecho un ovillo bajo el vientre de un carnero» es el modo en que Odiseo escapa de la caverna del Cíclope.[2] «Hecho un ovillo a los pies de Aquiles» es la posición en que Príamo suplica por el cuerpo de su hijo.[3] En ambos contextos épicos, una persona genuinamente poderosa asume una postura de vulnerabilidad abyecta, y luego pasa

2 *Odisea*, canto 9, 433.
3 *Ilíada*, canto 24, 510.

a ejercer su poder sobre el enemigo confrontándolo. El poder oculto es también un rasgo tradicional de Eros, en la poesía y en el arte, como ese inocuo *pais* [niño] cuyas flechas resultan ser mortales. Arquíloco construye el trasfondo de amenaza con discreción, colocando su participio en la punta del verso, tal como ocurre en ambos pasajes homéricos.

El verso 2 envuelve con su bruma los ojos del amante desde ambos lados. Las consonantes del poeta se suavizan y se espesan con la bruma convirtiéndose en los sonidos *l, m, n* y *chi*. Estos sonidos se duplican y se combinan en un patrón repetido que cae cuatro veces en palabras que terminan en *n*, como enfatizando el descenso de la niebla en cuatro vetas líquidas (*-lēn, -lun, -tōn, -en*). La bruma se fusiona en torno a los ojos del amante por medio del ritmo yámbico del verso, especialmente en el segundo pie (*-lun ommatōn*) en el que se coloca una cesura entre ojos y bruma. El trasfondo de peligro de la épica acecha de nuevo a través de la imaginería de la bruma, que en Homero oscurece los ojos de un hombre en el momento de su muerte.[4]

Con el verso 3 Eros completa su violación. Un robo veloz arranca en un silbido los pulmones del pecho del amante. Naturalmente, esto hace que el poema termine: ausente el órgano de la respiración, el habla es imposible. El robo se pone en escena mediante una serie de sonidos *s* (cinco) y el verso se interrumpe sin completar su esquema métrico (el tetrámetro dactílico debería continuar en un pie yámbico, como en el verso 1). Lo más probable es que la interrupción sea un error de transmisión, más que un gesto intencionado del poeta. Obviamente la misma explicación, a saber la condición fragmentaria del texto de Arquíloco, daría cuenta de la expectativa sintáctica

4 Cf. *Ilíada*, canto 20, 321, 421.

frustrada que instala el pronombre correlativo con el que empieza el poema (*toios*). Por otra parte, tal como está, es un poema muy cuidado.

Tal como está llega hasta los *phrenes* del amante. Traduje esta palabra como «pulmón» y me referí a ella como «el órgano de la respiración». ¿Qué es la respiración? Para los antiguos griegos, la respiración es conciencia, la respiración es percepción, la respiración es emoción. En la teoría fisiológica antigua los *phrenes* parecen más o menos coincidir con los pulmones y contener el espíritu de la respiración que sale y entra.[5] Los griegos consideran que el pecho es un receptáculo de las impresiones sensoriales y un vehículo de cada uno de los cinco sentidos; incluso de la vista porque, al ver, puede llegar a respirarse algo del objeto visto, algo que se recibe a través de los ojos del que ve.[6] Los *phrenes* reciben y producen las palabras, los pensamientos y el entendimiento. Por eso en Homero las palabras son «aladas» cuando salen del que habla y «no aladas» cuando quedan en los *phrenes* sin decirse.[7] Los *phrenes* son órganos de la mente. Como dice Teognis:

> Ὀφθαλμοὶ καὶ γλῶσσα καὶ οὔατα καὶ οὔατα καὶ νόος ἀνδρῶν
> ἐν μέσσῳ στηθέων ἐν συνετοῖς φύεται.

> Los ojos y la lengua y los oídos y la inteligencia de un hombre [perspicaz
> crecen en el medio de su pecho.[8]

5 R. B. Onians, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951, pp. 66 y ss.
6 Por ejemplo en Hesíodo, *Scutum*, 7; cf. Aristóteles, *Del sentido y lo sensible*, 2, 437b23 y ss.
7 Cf. *Odisea*, canto 17, 57.
8 Teognis, 1163-1164.

Una concepción semejante es natural entre la gente que vive en un medio oral.[9] La respiración es primordial en la medida en que lo es la palabra hablada. La concepción tiene una sólida base psicológica y sensorial en la experiencia diaria de esta gente. Ya que los habitantes de una sociedad oral viven fundidos con su entorno de una manera mucho más íntima que la nuestra. El espacio y la distancia entre las cosas no son lo más importante; estos son aspectos que enfatiza el sentido de la vista. Lo vital, en un mundo de sonido, es mantener la continuidad. Esta actitud impregna la poesía arcaica y su presencia es también impactante en las teorías de la percepción de los antiguos *physiologoi*. La celebrada doctrina de las emanaciones de Empédocles, por ejemplo, sostiene que todo en el universo perpetuamente inhala y exhala en un flujo constante pequeñas partículas llamadas *aporrhoai*.[10] Estas emanaciones que se inhalan y se exhalan a través de toda la superficie dérmica de los seres vivos causan todas las sensaciones.[11] Los *aporrhoai* son mediadores de la percepción que permiten que todas las cosas del universo estén potencialmente «en contacto» entre ellas.[12] Empédocles y sus contemporáneos proponen un universo en el que los espacios entre las cosas se ignoran y la interacción es constante. La respiración está en todas partes. No hay bordes.

La respiración del deseo es Eros. Ineludible como el entorno mismo, con sus alas hace que el amor entre y salga de todas las criaturas según su voluntad. La total vulnerabilidad del individuo a la influencia erótica se simboliza por medio de esas

9 Véase Onians, *The Origins of European Thought*, *op. cit.*, p. 68.

10 H. Diels (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, Weidmann, 1959-1960, 3 vols., B89.

11 *Ibidem*, B100, 1.

12 Cf. Aristóteles, *Del sentido y lo sensible*, 4, 442a29.

alas que poseen el poder multisensual para impregnar y adueñarse del amante en cualquier momento. Las alas y la respiración transportan a Eros así como las alas y la respiración expresan palabras: aquí se hace evidente una vieja analogía entre el lenguaje y el amor. El mismo encanto sensual irresistible, llamado *peithō* en griego, es el mecanismo de seducción en el amor y de persuasión en las palabras; la misma diosa (Peitō) se ocupa del seductor y del poeta. Una analogía que tiene mucho sentido en el contexto de la poesía oral, en la que Eros y las Musas claramente comparten un sistema de embestida sensual. Un oyente que escucha un recitado oral es, en palabras de Hermann Fränkel, «un campo de fuerza abierto»[13] en cuyo interior se inhalan sonidos en un flujo continuo que llega de la boca del poeta. Por otra parte, las palabras escritas no ofrecen un fenómeno sensual tan persuasivo. El alfabetismo hace que las palabras y el lector pierdan sensorialidad. El lector debe desconectarse del influjo de impresiones sensoriales que transmiten la nariz, el oído, la lengua y la piel si pretende concentrarse en la lectura. Un texto escrito separa las palabras unas de otras, separa las palabras de su entorno, separa las palabras del lector (o del escritor) y separa al lector (o al escritor) de su entorno. La separación es dolorosa. La evidencia de la epigrafía muestra el tiempo que ha llevado sistematizar en la escritura la separación de palabras, lo que indica la novedad y la dificultad de este concepto.[14] En cuanto unidades de significado separables, controlables, cada una con su propio

13 H. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy*, Nueva York/Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 524.

14 Sobre la separación de palabras y otros problemas relacionados, véase L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 43-65; H. Jensen, *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlín, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1969, pp. 440-460; F. G. Kenyon, *The Palaeography of Greek Papyri*, Oxford, Clarendon Press, 1899, pp. 26-32.

límite visible, cada una con su propio uso fijo e independiente, las palabras escritas empujan a su usuario al aislamiento.

Entonces, el hecho de que las palabras tengan bordes es una percepción de lo más vívida para quien las escribe o las lee. Las palabras oídas pueden no tener bordes, o tener bordes variables; las tradiciones orales pueden no tener un concepto de «palabra» como vocablo fijo y limitado, o emplean tal vez un concepto flexible. La palabra que utiliza Homero para «palabra» (*epos*) incluye los significados «discurso», «relato», «canción», «verso» o «poesía épica en su conjunto». Todos son respirables. Los bordes son irrelevantes.

Pero el borde tiene una relevancia clara para Arquíloco. Sus palabras se detienen en mitad del aliento. «Un poeta como Arquíloco», dice el historiador Werner Jaeger, «ha aprendido la manera de expresar a través de su propia personalidad todo el mundo objetivo y sus leyes, a representarlos en él mismo».[15] De la carne hacia fuera, parece, Arquíloco entiende la ley que diferencia el yo del no yo, porque Eros lo hiere justo en el punto en el que yace esa diferencia. Conocer el deseo, conocer las palabras, es para Arquíloco cuestión de percibir el borde entre una entidad y otra. Está de moda decir que esto es cierto en el caso de cualquier enunciación. «En el lenguaje sólo hay diferencias», nos dice Saussure,[16] queriendo decir que los fonemas se caracterizan no por sus cualidades positivas sino por el hecho de que son distintos entre sí. Sin embargo, quien siente especialmente la individualidad de las palabras es alguien para quien los fonemas escritos son una novedad y para quien los bordes de las palabras acaban de hacerse precisos.

15 W. Jaeger, *Paideia*, Berlin/Leipzig, W. de Gruyter, 1934-1947, vol. 1, p. 114.
16 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1972 [1916], p. 120.

En la sección siguiente observaremos el alfabeto griego muy de cerca y consideraremos cómo su genio especial se vincula a una especial sensibilidad hacia los bordes. Pero, por el momento, veamos el fenómeno del escritor arcaico desde una perspectiva más amplia. En Arquíloco y los demás poetas arcaicos vemos personas impresionadas por nuevas maneras de pensar los bordes: los bordes de los sonidos, letras, palabras, emociones, acontecimientos en el tiempo, identidades. Esto es evidente en la manera en que utilizan los materiales de la poesía, así como en las cosas que dicen. Reducción y concentración son el mecanismo del procedimiento lírico. La extensión de la narrativa épica se reduce a un momento de emoción; el elenco de personajes se reduce a un único ego; el ojo poético presenta su tema en un solo destello. La dicción y la métrica de estos poetas parecen representar una ruptura sistemática de los témpanos inmensos del sistema poético de Homero. Las fórmulas épicas de fraseo y ritmo impregnan la poesía lírica, pero están desarmadas y ensambladas de distinta manera, con formas y junturas irregulares. Un poeta como Arquíloco se muestra a sí mismo maestro de esas combinaciones, agudamente consciente del límite entre el procedimiento épico y el suyo: vimos con qué destreza encadena unidades dactílicas a unidades yámbicas en el primer verso del fragmento 191, de modo que Eros impacta el corazón del amante justo cuando el tetrámetro épico se quiebra en desaliento yámbico.

Las pausas interrumpen el tiempo y cambian sus datos. Los textos escritos de Arquíloco rompen fragmentos de sonidos pasajeros extraídos del tiempo y los sostienen como si fueran propios. Las pausas hacen que una persona piense. Contemplar los espacios físicos que articulan las letras «Te amo» en un texto escrito tal vez me lleve a pensar en otros espacios, por ejemplo el espacio que se extiende entre «tú» en el texto y «tú» en mi

vida.[17] Ambas clases de espacio cobran vida mediante un acto de simbolización. Ambas requieren que la mente pase de lo que está presente y es real a otra cosa, algo vislumbrado en la imaginación. En las letras como en el amor, imaginar es dirigirse a lo que no es. Para escribir palabras coloco un símbolo en lugar de un sonido ausente. Escribir las palabras «Te amo» exige otro reemplazo análogo, que es mucho más doloroso en sus implicaciones. Tu ausencia de la sintaxis de mi vida no es un hecho que las palabras escritas cambiarán. Y es el único hecho que al amante no le da lo mismo, el hecho de que tú y yo no somos uno. Arquíloco abandona el borde de ese hecho y se interna en una extrema soledad.

17 En inglés «I love you». Carson se refiere al espacio entre «you» (tú) en el texto y «you» en la vida. En castellano diríamos «Te amo» [N. de las T.].

El borde alfabético

¿Qué es lo que vuelve al alfabeto griego tan especial? En el mundo antiguo había otras formas de escritura disponibles, tanto pictográficas como fonéticas, por ejemplo la escritura cuneiforme asiria, los jeroglíficos egipcios y varios silabarios del Cercano Oriente. Sin embargo, el alfabeto griego apareció como una novedad sorprendente y revolucionó la capacidad humana de poner pensamientos por escrito. ¿De qué modo?

Los griegos crearon su alfabeto apropiándose del sistema de signos silábico de los fenicios y modificándolo de ciertas maneras decisivas en algún momento de principios del siglo VIII a. C. Se dice habitualmente que la modificación principal que realizaron consistió en «introducir las vocales». La escritura fenicia no expresaba las vocales (aunque es posible que ciertas letras estuvieran empezando a adquirir algún carácter vocálico); el alfabeto griego, en cambio, tuvo desde el principio cinco vocales en pleno uso.[1] Sin embargo, esta habitual descripción no hace

1 A. G. Woodhead, *The Study of Greek Inscriptions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 15.

justicia al salto conceptual que distingue al alfabeto griego de todos los demás sistemas de escritura. Observemos más detenidamente la excepcional actividad de simbolización que se volvió posible cuando los griegos concibieron los veintiséis signos originales de su alfabeto.

La escritura que proporciona un verdadero alfabeto para una lengua es aquella capaz de simbolizar los fonemas de esa lengua de manera exhaustiva, inequívoca y económica. El primer y único sistema de signos antiguo que lo hizo fue el alfabeto griego. Otros sistemas fonéticos que los griegos tenían a su disposición, como por ejemplo los silabarios no vocálicos de las escrituras semíticas del norte o el silabario vocálico conocido como lineal B, utilizado con anterioridad por cretenses y griegos micénicos, funcionaban según el principio de que cada sonido pronunciable de la lengua se simbolizaba con un signo separado. Eran necesarios cientos de signos, cada uno de ellos destinado a representar una única sílaba compuesta de vocal más consonante. Al elegir traducir un sonido mediante un símbolo gráfico estos sistemas significaban un avance decisivo en el desarrollo de la escritura. Pero el alfabeto griego dio todavía un paso conceptual más: dividió en sus componentes acústicos esas unidades de sonido pronunciadas. Nacieron las vocales. Pero las vocales son inconcebibles sin una elegante innovación previa. Ya que son dos los componentes de todo ruido lingüístico: (1) un sonido (que se produce por la vibración de una columna de aire en la laringe o en la cavidad nasal cuando se la expulsa más allá de las cuerdas vocales); (2) el comienzo y la interrupción de ese sonido (mediante la interacción de la lengua, los dientes, el paladar, los labios y la nariz). Las acciones que dan comienzo y detienen los sonidos, que pensamos como «consonantes», no pueden producir ningún sonido por sí mismas. Son no sonidos que, como dice Platón,

«no tienen voz».[2] Un historiador resume de esta manera la importancia de estas entidades simbólicas impronunciables llamadas consonantes:

> Lo que hay que enfatizar es que el acto que dio origen al alfabeto es una idea, un acto del intelecto que, en lo que respecta a los signos de las consonantes independientes, también es un acto de abstracción de todo lo que un oído pueda oír o una voz pueda decir. Ya que la consonante pura (t, d, k o la que fuera) es impronunciable sin que se le agregue algún esbozo de aliento vocálico. El signo fenicio representaba una consonante *más cualquier vocal*, que el lector proporcionaba a partir del contexto. El signo griego, por primera vez en la historia de la escritura, representa una abstracción, la consonante aislada.[3]

Cuando pensamos en esta extraordinaria invención del alfabeto griego y pensamos cómo funciona la mente humana cuando utiliza el alfabeto, los extraordinarios procedimientos del eros adquieren un carácter comparable. Ya hemos detectado una antigua analogía entre el lenguaje y el amor, implícita en la concepción de la respiración como conductor universal de influencias seductoras y del discurso persuasivo. Aquí, en la entrada al lenguaje escrito y al pensamiento alfabetizado vemos esa analogía revivida por los escritores arcaicos que se atrevieron por primera vez a poner sus poemas por escrito. El alfabeto que utilizaban es un instrumento único. Su singularidad surge directamente de su poder para marcar los bordes del sonido. Ya

2 Platón, *Teeteto*, 203b; cf. Platón, *Filebo*, 18b.
3 K. Robb, «Poetic sources of the Greek alphabet», en E. A. Havelock y J. P. Hershbell, *Communication Arts in the Ancient World*, Nueva York, Hastings House, 1978, p. 31.

que, como hemos visto, el alfabeto griego es un sistema fonético singularmente dedicado a representar cierto aspecto del acto discursivo, a saber el comienzo y la interrupción de cada sonido. Las consonantes son el factor crucial. Las consonantes marcan los bordes del sonido. La relevancia erótica de este hecho es clara, porque hemos visto que el eros está vitalmente alerta a los bordes de las cosas y hace que los amantes los perciban. Así como el eros insiste en los bordes de los seres humanos y de los espacios que hay entre ellos, la consonante escrita impone un borde a los sonidos del discurso humano e insiste en la realidad de ese borde, pese a que se origina en la imaginación vinculada a la lectura y la escritura.

Es posible que esta analogía entre la naturaleza del eros y la genialidad del alfabeto griego parezca caprichosa de acuerdo con los criterios letrados modernos; pero parece probable que nuestros juicios en esta área hayan perdido agudeza por obra del hábito y la indiferencia. Leemos demasiado, escribimos demasiado pobremente y recordamos demasiado poco la deliciosa incomodidad de aprender por primera vez estas habilidades. Piensen cuánta energía, tiempo y emoción se invierte en el esfuerzo de ese aprendizaje: absorbe años de vida y domina la autoestima; informa gran parte del intento subsecuente de asir y comunicarse con el mundo. Piensen en la belleza de las letras, y en lo que se siente llegar a conocerlas. En su autobiografía, Eudora Welty confiesa su susceptibilidad a esa belleza:

> Mi amor por el alfabeto, que perdura, surgió de recitarlo pero, antes que eso, de ver las letras sobre la página. En mis propios libros de cuentos, antes de que pudiera leerlos sola, me enamoré de varias iniciales serpenteantes, de aspecto hechizado, dibujadas por Walter Crane en los encabezamientos de los cuentos de hadas. En «Había una vez» la «H» tenía en su interior

un conejo que se descolgaba por los trazos laterales hasta que sus patas se hundían en las flores. Años después, cuando me llegó el día de ver el Libro de Kells, toda la magia de la letra, la inicial y la palabra me invadió una y mil veces, y la iluminación, el dorado, parecía una parte de la belleza y la santidad de la palabra que había estado allí desde el principio.[4]

Creo que el deleite que siente Eudora Welty por las letras grabadas con preciosismo no es extraño en los escritores. Se dice que Pitágoras habría sentido un impacto estético similar:

> Πυθαγὸρας αὐτῶν τοῦ κάλλους ἐπεμελήθη, ἐκ τῆς κατὰ γεωμετρίαν γραμμῆς ῥυθμίσας αὐτὰ γωνίαις καὶ περιφερείαις καὶ εὐθείαις.
>
> Se esforzaba en la belleza de las letras, formando cada trazo con un ritmo geométrico de ángulos y curvas y líneas rectas.[5]

Esforzarse en la escritura de las letras es una experiencia que la mayoría de nosotros conoce. Son formas atractivas y difíciles que se aprenden trazando sus contornos una y otra vez. Del mismo modo, en el mundo antiguo los niños aprendían a escribir trazando las formas de las letras, tal como se desprende de un fragmento del *Protágoras* de Platón:

> ὥσπερ οἱ γραμματισταὶ τοῖς μήπω δεινοῖς γράφειν τῶν παίδων ὑπογράψαντες γραμμὰς τῇ γραφίδι οὕτω τὸ γραμματεῖον διδόασιν καὶ ἀναγκάζουσι γράφειν κατὰ τὴν ὑφήγησιν τῶν γραμμῶν,

4 *One Writer's Beginnings*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 9.
5 Véanse los escolios en la gramática de Dionisio Tracio, A. Hilgard (ed.), *Grammatici Graeci*, Leipzig, Teubner, 1901, vol. 1.3, p. 183.

> (...) así como aquellos que enseñan a los alumnos que todavía no saben escribir con un estilo delinean suavemente el contorno de las letras, luego les tienden la tablilla de escritura y les hacen trazar las líneas otra vez (...)[6]

Para cualquiera que haya aprendido de este modo, los bordes de las letras son lugares memorables y emotivos, y siguen siéndolo.

Entendemos cuán poderoso fue el impacto de estos contornos alfabéticos en los ojos y las mentes de la gente que tuvo que enfrentarse a ellos por primera vez en el contexto de la Grecia antigua. En las tragedias antiguas hay varias escenas en las que se dramatiza ese encuentro. La más extensa es un fragmento del *Teseo* de Eurípides. Un hombre analfabeto mira el mar y ve un barco que lleva algo escrito. Él «lee»:

> ἐγὼ πέφυκα γραμμάτων μὲν οὐκ ἴδρις,
> μορφὰς δὲ λέξω καὶ σαφῆ τεκμήρια.
> κύκλος τις ὥς τόρνοισιν ἐκμετρούμενος,
> οὗτος δ' ἔχει σημεῖον ἐν μέσῳ σαφές·
> τὸ δεύτερον δὲ πρῶτα μὲν γραμμαὶ δύο,
> ταύτας διείργει δ' ἐν μέσαις ἄλλη μία·
> τρίτον δὲ βόστρυχός τις ὥς εἱλιγμένος·
> τὸ δ' αὖ τέταρτον ἡ μὲν εἰς ὀρθὸν μία,
> λοξαὶ δ' ἐπ' αὐτῆς τρεῖς κατεστηριγμέναι
> εἰσίν· τὸ πέμπτον δ' οὐκ ἐν εὐμαρεῖ φράσαι·
> γραμμαὶ γάρ εἰσιν ἐκ διεστώτων δύο,
> αὗται δὲ συντρέχουσιν εἰς μίαν βάσιν·
> τὸ λοίσθιον δὲ τῷ τρίτῳ προσεμφερές.

6 Platón, *Protágoras*, 326d.

No soy experto en letras pero les explicaré las formas
y les aclararé los símbolos.
Hay un círculo dibujado como con un compás
y tiene un claro signo en el medio.
La segunda es ante todo dos trazos
y después otro que los mantiene separados en el medio.
La tercera está curvada como un rizo
y la cuarta es una línea que sube recta hacia arriba
y tres transversales pegadas a ella.
No es fácil describir la quinta:
hay dos trazos que parten de puntos separados para unirse
en un único soporte.
Y la última es como la tercera.

El hombre ha deletreado las seis letras del nombre «Teseo»: ΘΗΣΕΥΣ. Debe haber sido una escena que demostró ser dramáticamente efectiva, ya que otros dos trágicos la imitaron en detalle, como muestran los fragmentos existentes.[7] Se dice que Sófocles puso en escena una obra satírica en la que el actor bailaba las letras del alfabeto.[8] El dramaturgo cómico ateniense Calias creó algo conocido como «La revista del alfabeto» en la que los veinticuatro miembros del coro actuaban las letras del alfabeto e imitaban las sílabas bailando en parejas de vocal más consonante.[9] Presumiblemente, una proporción considerable del público de estas obras podía participar de la fascinación

7 Agatón en A. Nauck (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1889, fr. 4, y Teodectes, *ibidem*, fr. 6; cf. Ateneo de Náucratis en G. Kaibel (ed.), *Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum*, Leipzig, Teubner, 1887-1890, 3 vols., libro 10, 454b.

8 Nauck (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, op. cit.*, fr. 156; Ateneo de Náucratis en Kaibel, *op. cit.*, libro 10, 454f.

9 Ateneo de Náucratis, *ibidem*, libro 10, 453c.

y el desasosiego de trazar formas alfabéticas. Tal vez ellos mismos habían practicado ese ejercicio al aprender las letras. Tal vez se habían dejado amedrentar por la tarea y no habían aprendido nunca las letras. Tal vez escuchaban a sus hijos quejarse de eso cada noche a la hora de la cena. Sea como sea, la gente a la que le interesaba ese teatro era gente cuya imaginación podía ser capturada por el espectáculo de las *grammata* formándose en el aire como si fueran reales. Esa clase de imaginación es vivamente pictórica y es evidente que los contornos plásticos del alfabeto le resultaban placenteros.

Si nos detenemos a considerar la escritura antigua como una producción física, vemos en funcionamiento esta misma imaginación. Sin duda, los griegos veían su alfabeto como un conjunto de recursos pictóricos. A lo largo del siglo VI a. C. utilizaron en sus inscripciones el estilo de escritura conocido como *boustrophēdon*, caracterizado por su continuo desplazamiento de un lado a otro y así llamado porque gira al final de cada renglón y vuelve a lo largo del surco como lo hace el buey con el arado.[10] Todas las letras de los renglones impares miran hacia un lado, y las de los renglones pares miran hacia el otro. Escribir de esta manera era más sencillo para el escritor griego por el hecho de que, de las veintiséis formas disponibles, doce eran simétricas, seis exigían un cambio mínimo al invertirlas y solo ocho se veían marcadamente diferentes del revés. Un estilo semejante sugiere un escritor que concibe sus letras como una serie de formas novedosas y reversibles: una manera griega de pensar las letras. La sociedad griega no parece haber tomado prestado este estilo de ningún otro sistema de escritura. «Su adopción», dice L. H. Jeffery, «implica simplemente una concepción pictórica

10 Pausanias, *Descripción de Grecia*, libro 5, 17.6.

de las letras como figuras delineadas que pueden darse vuelta en cualquier dirección según se necesite».[11]

La atención que los escritores griegos tempranos prestaban al contorno es evidente no solo a nivel de las letras individuales sino también en el modo de resolver los grupos de palabras y las líneas de un texto. Un rasgo notable de las inscripciones arcaicas es que con frecuencia marcan divisiones entre grupos de palabras con diseños de puntos dispuestos uno encima del otro en pequeñas columnas de dos, tres, o seis. Esta práctica se extinguió en la época clásica, a medida que los escritores y lectores se volvieron indiferentes a su poder para imponer o negar bordes. En las inscripciones tempranas también se da cierta importancia a la demarcación de renglones enteros, y esto no es un mero accidente del estilo *boustrophēdon* en el que los renglones alternados se distinguen por la dirección de la escritura. Aun después de que este estilo hubiera cedido el paso en casi todas partes a una consistente escritura de izquierda a derecha (hacia el siglo V), los escritores continuaron resolviendo la distinción con colores de tinta alternados. También las letras talladas en piedra a veces se pintaban en renglones alternados de rojo y negro. «Algún tipo de atracción estética» es el motivo que aducen los epigrafistas para explicar esas peculiaridades.[12] Pero deberíamos tomar nota del modo particular de esa estética. En la escritura, la belleza prefiere un borde.

Tampoco deberíamos menospreciar las herramientas y los materiales de la escritura antigua. Escribían sobre piedra, madera, metal, cuero, cerámica, tablillas de cera y papiros. Para el

11 L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 46.

12 Por ejemplo Woodhead, *The Study of Greek Inscriptions*, *op. cit.*, p. 27.

siglo V el papiro era el soporte de escritura aceptado,[13] y los griegos tomaron su palabra para «libro» de *byblos*, «planta de papiro». El papiro, tanto el material mismo como la idea de escribir en él, venía originalmente de Gebal, en Fenicia, y más tarde de Egipto, pero los griegos no utilizaron el papiro del mismo modo en que lo hacían los egipcios o los fenicios. En vez de eso repensaron la actividad y rediseñaron los materiales, tal como habían hecho cuando se apropiaron del sistema de signos fenicio y lo transformaron en el primer alfabeto del mundo. Introdujeron una innovación radical: con el objetivo de usarla en el papiro los escritores griegos inventaron la pluma.[14]

Los egipcios escribían con el tallo de un junco. Cortaban las puntas en diagonal y las masticaban para lograr una herramienta parecida a un pincel. Con este pincel suave el escritor egipcio pintaba, más que escribía, sus letras, generando una franja de tinta espesa y a menudo irregular que dejaba un rastro bifurcado allí donde se despegaba del papiro. Los escritores griegos inventaron la pluma a partir de una caña rígida y hueca llamada *kalamos*.[15] La afilaban con un cuchillo y hacían una incisión a lo largo de la punta. La caña-pluma generaba una línea delgada que no dejaba irregularidades al levantarla. «Pero si la mano se queda quieta un instante, ya sea al comenzar o al terminar un trazo, se acumula una gotita de tinta redondeada...» advierte el papirólogo E. G. Turner.[16] La caña-pluma parecería ser una herramienta diseñada expresamente para mantener los bordes de las letras prolijamente demarcados. También es una herramienta

13 Véase Heródoto, *Historia*, libro 5, 58; cf. Esquilo, *Las suplicantes*, 947.

14 E. G. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Londres, H. K. Lewis & Co., 1952, p. 10.

15 Véase Platón, *Fedro*, 275.

16 Turner, *Athenian Books*, *op. cit.*, p. 11.

a la que el usuario debe prestar atención precisamente cuando quiere terminar y empezar cada trazo de una letra. Las gotas de tinta dañan tanto la calidad del producto escrito como el placer de producirlo. La pericia se revela en el borde: ahí confluyen el placer, el riesgo y el dolor del escritor.

Es posible sostener, entonces, considerando la manera en que escribían y las herramientas que utilizaban, que los lectores y escritores antiguos concibieron el alfabeto griego como un sistema de contornos o de bordes. Pero ahondemos más allá del procedimiento físico de su manera de escribir hasta llegar a la actividad de la mente que lo informa. Es una actividad de simbolización. Al ser un sistema fonético, al alfabeto griego le preocupa simbolizar no los objetos del mundo real sino el proceso mismo mediante el cual los sonidos actúan para construir el discurso. La escritura fonética imita la actividad del discurso mismo. El alfabeto griego revolucionó esta función imitativa por la introducción de la consonante, que es un elemento teórico, una abstracción. La consonante funciona por medio de un acto de la imaginación en la mente del usuario. Escribo este libro porque ese acto me asombra. Es un acto en el que la mente se extiende desde lo que está presente y es real hasta intentar alcanzar otra cosa. El hecho de que el eros funcione por medio de un acto de la imaginación análogo es, tal como pronto se advertirá, su rasgo más asombroso.

¿Qué desea el amante del amor?

> El placer que me provocó mi asombrosa victoria sobre Menti no tuvo ni una centésima parte de la intensidad del dolor que me provocó ella al dejarme por M. de Rospiec.
>
> **Stendhal,** *La vida de Henry Brulard*

En términos superficiales, el amante desea al amado. Por supuesto, en realidad no es así. Si observamos detenidamente a un amante en medio del deseo, por ejemplo a Safo en el fragmento 31, vemos lo dura que es para ella la experiencia de confrontar a su amante incluso a la distancia. La unión sería aniquilante. Lo que necesita la amante de ese poema es ser capaz de enfrentar a la amada pero sin destruirse, es decir, necesita alcanzar el estado del «hombre que escucha atento». Su indiferencia ideal constituye para ella un atisbo de un posible nuevo yo. Si pudiera hacer realidad ese yo, también ella sería «igual a los dioses» en medio del deseo; en la medida en que no logre hacerlo realidad, puede que el deseo la destruya. Ambas posibilidades se proyectan sobre una pantalla de lo que es real y está presente mediante la táctica de triangulación de la poeta. Ese yo divino, antes desconocido, ahora se hace nítido y se esfuma de nuevo en un rápido cambio de punto de vista. Cuando los planos de

la visión dan un salto, el yo real y el yo ideal y la diferencia entre uno y otro se conectan por un momento en un triángulo. La conexión es el eros. Lo que la amante desea es sentir que su corriente la atraviesa.

Los rasgos esenciales que definen a este eros ya han emergido a lo largo de nuestra exploración de lo dulce-amargo. El placer y el dolor simultáneos son su síntoma. La falta es el componente fundamental que lo anima. En cuanto sintaxis, nos impresiona como una especie de subterfugio: propiamente un sustantivo, el eros actúa en todas partes como un verbo. Su acción es alcanzar, y el alcance del deseo involucra a todo amante en una actividad de la imaginación.

Que la imaginación juega un rol poderoso en el deseo humano no es una idea nueva. La descripción de Helena que hace Homero en la *Ilíada* tal vez sea la demostración arquetípica. La descripción es contenida. Homero sólo nos cuenta que sobre la muralla de Troya los ancianos la ven pasar y suspiran:

> οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
> τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
>
> No es deshonra para los troyanos y para los aqueos con sus grebas padecer tanta angustia por una mujer como esa.[1]

Helena queda universalmente deseada, universalmente imaginable, perfecta.

Los teóricos del erotismo dedican un tiempo considerable a descubrir y redescubrir la imaginación del amante desde diferentes ángulos. Aristóteles define en su *Retórica* el dinámico

1 *Ilíada*, canto 3, 156-157.

e imaginativo deleite del deseo. «El deseo es extenderse hacia (*orexis*) lo dulce», dice, y el hombre que está intentando alcanzar algún deleite, ya sea en el futuro como esperanza o en el pasado como recuerdo, lo hace por medio de un acto de la imaginación (*phantasia*).[2] Andrés el Capellán analiza el dolor del anhelo amoroso bajo la misma luz en su tratado del siglo XII *De Amore*, e insiste en que esta *passio* es un acontecimiento completamente mental: «El sufrimiento de amor no surge de ninguna acción (...) sino que emana sólo de la reflexión de la mente sobre lo que ve».[3] Stendhal, en su celebrado ensayo sobre el amor, devela en el amante un proceso de fantaseo que llama «cristalización» inspirándose en un fenómeno observado en las minas de Salzburgo:

> Dejad a un amante solo con sus pensamientos durante veinticuatro horas y pasará esto: en las salinas de Salzburgo, lanzan una invernal rama sin hojas dentro de una de las explotaciones abandonadas. Dos o tres meses después la extraen cubierta de un brillante depósito de cristales. La ramita más pequeña, no más grande que la garra de un pajarito, queda tachonada de una galaxia de diamantes que centellean. Ya no se reconoce la rama original. Lo que he llamado cristalización es un proceso mental que extrae de todo lo que sucede nuevas pruebas sobre la perfección del amado.[4]

Kierkegaard dedica también algún pensamiento a este «poder sensualmente idealizador (...) [que] embellece y perfecciona a aquel que es deseado para que por su reflejo se sonroje

2 *Retórica*, libro 1, 1370a6.
3 *De Amore*, XIV.
4 Stendhal, *Love*, Nueva York, Penguin, 1957 [1822], p. 45. (Existe traducción al español: *Del amor*, Buenos Aires, Sopena, 1946).

en realzada belleza». La fuerza con la que seduce Don Juan puede encontrarse en esta «energía de deseo sensual», concluye Kierkegaard, con un dejo de alivio.[5] La teoría freudiana también toma nota de esta facultad proyectiva del instinto erótico humano y le atribuye esa travesura planificada que en las situaciones psicoanalíticas se conoce como «transferencia». La transferencia se presenta en casi cualquier relación psicoanalítica cuando el paciente insiste en enamorarse del médico, pese a la decidida actitud distante y disuasiva y a las advertencias por parte de este. Una lección importante de desconfianza erótica se vuelve evidente para la persona analizada, que se observa de este modo inventando de la nada un objeto amoroso.

Esas invenciones fascinan al novelista moderno. La pasión de Anna Karenina por Vronsky depende de un acto mental:

> Puso las manos en sus hombros y lo miró un largo rato de una manera profunda, apasionada y al mismo tiempo inquisitiva. Estudiaba su rostro para compensar el tiempo que había pasado sin verlo. Hacía lo que siempre hacía al verlo: comparar la imagen de él que tenía en su imaginación (incomparablemente superior, y en realidad imposible) con él tal como era.[6]

Las cartas de amor de Emma Bovary a Rodolphe representan el mismo proceso: «Pero mientras escribía veía con su imaginación a otro hombre, un fantasma compuesto de sus recuerdos

5 S. Kierkegaard, *Either/Or: A Fragment of Life,* Princeton/Londres, Princeton University Press/H. Milford Oxford University Press, 1944 [1843], pp. 86-102. (Existe traducción al español: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida,* Madrid, Trotta, 2006).

6 L. N. Tolstói, *Anna Karenina,* Nueva York, Penguin, 1978 [1877], parte 4, capítulo 2. (Existe traducción al español: *Ana Karenina,* Buenos Aires, CEAL, 1969).

más apasionados, sus libros más placenteros, y sus deseos más fuertes; al final se volvió tan real y tan tangible que estaba emocionada y sorprendida, pese a que él quedaba tan oculto bajo la abundancia de virtudes que a ella se le hacía difícil imaginarlo claramente».[7] La heroína de la novela de Italo Calvino *El caballero inexistente* es una voluptuosa espléndida que descubre que solo puede sentir un deseo genuino por el caballero del título, una armadura vacía; todos los demás son conocidos o conocibles y no logran estimularla. Aquí llegamos al fondo de la cuestión, no por primera vez. Aquello que se ha conocido, alcanzado, poseído, no puede ser un objeto de deseo. «En el amor la posesión no es nada, sólo el deleite importa», dice Stendhal.[8] Eros es falta, dice Sócrates. Yasunari Kawabata otorga a este dilema una imagen aún más sutil. Su novela *Lo bello y lo triste* (1975) relata los primeros tiempos del matrimonio de Oki y Fumiko. Oki es novelista y Fumiko es mecanógrafa en una agencia de noticias. Ella tipea todos sus manuscritos y esta conexión es la esencia de la fascinación de recién casado que siente Oki por su esposa:

> Era una especie de juego de amantes, el dulce compañerismo de los recién casados, pero era más que eso. Cuando apareció por primera vez un trabajo suyo en una revista, lo sorprendió la diferencia de efecto que había entre un manuscrito escrito en lapicera y los diminutos caracteres impresos.[9]

7 Citado en R. Girard, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1965, pp. 63-64. (Existe traducción al español: *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985).

8 *Love, op. cit.*, p. 112.

9 Y. Kawabata, *Beauty and Sadness*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1975, p. 34. (Existe traducción al español: *Lo bello y lo triste*, Buenos Aires, Emecé, 1976).

A medida que Oki se acostumbra a esta «grieta entre el manuscrito y el trabajo publicado» su pasión por Fumiko se desvanece y se busca una amante.

En la diferencia entre cursiva y letra impresa, entre el Vronsky real y el imaginario, entre Safo y «el hombre que escucha atento», entre un caballero real y una armadura vacía, ahí es donde se siente el deseo. Una chispa de eros se mueve a través de este espacio en la mente del amante para activar el deleite. El deleite es un movimiento (*kinēsis*) del alma, según la definición de Aristóteles.[10] No hay diferencia: no hay movimiento. No hay Eros.

La chispa que salta en el alma del amante emite un modo de conocimiento. Se siente al borde de aprehender algo nunca antes aprehendido. En los poetas griegos se trata de un conocimiento del yo que empieza a adquirir nitidez, un yo antes desconocido que ahora se revela por su falta: por el dolor, por un agujero, amargamente. No todos los amantes responden al conocimiento erótico de manera tan negativa. Ya nos impactó la serenidad con la que el personaje de Virginia Woolf, Neville, registra «Algo parte de mí»,[11] y vimos qué ráfaga de júbilo acompaña la transformación del yo para Nietzsche.[12] Pero al fin y al cabo, Nietzsche dice que el mundo moderno es un asno que dice sí a todo. Los poetas griegos no dicen sí. Admiten que la experiencia erótica al empezar es dulce: *gluku*. Reconocen las posibilidades ideales que la experiencia erótica abre a la identidad;

10 *Retórica,* libro 1, 1369b19.

11 Virginia Woolf, *The Waves*, Nueva York, Harcourt, 1931, p. 83. (Existe traducción al español: *Las olas*, Barcelona, Bruguera, 1980).

12 F. Nietzsche, *The Will to Power,* Nueva York, Vintage, 1967 [1901], p. 426. (Existe traducción al español: *La voluntad de poder*, Buenos Aires, Poseidón, 1947).

lo hacen, en general, al divinizar esa experiencia en la persona del dios Eros. Como hemos visto, Safo proyecta el ideal en la persona particular del «hombre que escucha atento» del fragmento 31. Un amante más narcisista, a saber Alcibíades en *El banquete* de Platón, subsume el ideal en sí mismo, y anuncia débilmente el motivo que lo lleva a perseguir a Sócrates:

> ἐμοὶ μὲν γὰρ οὐδέν ἐστι πρεσβύτερον τοῦ ὡς ὅτι βέλτιστον ἐμὲ γενέσθαι
>
> Para mí no hay prioridad más alta que perfeccionarme a mí mismo.[13]

Pero está ausente la sensación de júbilo que produce la idea de incorporar las posibilidades del yo a la identidad del yo. En estas representaciones antiguas, Eros el dulce-amargo se estampa de manera sistemática como una imagen negativa. Presumiblemente, sería posible formar una imagen positiva si alguna vez el amante reincorporara su falta a un yo nuevo y mejor. ¿Sería posible? ¿Es esa imagen positiva lo que el amante desea del amor?

Aquí nos llega una antigua respuesta. En *El banquete* de Platón, Aristófanes formula precisamente esta pregunta a un par de amantes imaginarios. Se imagina a los amantes entrelazados en un abrazo y descarta como absurda la noción de que esta «mera unión amorosa» (*sunousia tōn aphrodisiōn*)[14] es todo lo que desean:

13 Platón, *El banquete*, 218d.
14 *Ibidem*, 192c.

ἀλλ᾽ ἄλλο τι βουλομένη ἑκατέρου ἡ ψυχὴ δήλη ἐστίν, ὃ οὐ δύναται εἰπεῖν, ἀλλὰ μαντεύεται ὃ βούλεται, καὶ αἰνίττεται.

No, obviamente cada alma anhela otra cosa que no puede poner en palabras normales pero que sigue intentando expresar por medio de oráculos y acertijos.[15]

¿Qué es esa «otra cosa»? Continúa Aristófanes:

καὶ εἰ αὐτοῖς ἐν τῷ αὐτῷ κατακειμένοις ἐπιστὰς ὁ Ἥφαιστος, ἔχων τὰ ὄργανα, ἔροιτο· «Τί ἔσθ᾽ ὃ βούλεσθε, ὦ ἄνθρωποι, ὑμῖν παρ᾽ ἀλλήλων γενέσθαι»; καὶ εἰ ἀποροῦντας αὐτοὺς πάλιν ἔροιτο· «Ἆρά γε τοῦδε ἐπιθυμεῖτε, ἐν τῷ αὐτῷ γενέσθαι ὅτι μάλιστα ἀλλήλοις, ὥστε καὶ νύκτα και ἡμέραν μὴ ἀπολείπεσθαι ἀλλήλων; εἰ γὰρ τούτου ἐπιθυμεῖτε, θέλω ὑμᾶς συντῆξαι καὶ συμφυσῆσαι εἰς τὸ αὐτό, ὥστε δύ᾽ ὄντας ἕνα γεγονέναι καὶ ἕως τ᾽ ἂν ζῆτε, ὡς ἕνα ὄντα, κοινῇ ἀμφοτέρους ζῆν, καὶ ἐπειδὰν ἀποθάνητε, ἐκεῖ αὖ ἐν Ἅιδου ἀντὶ δυοῖν ἕνα εἶναι κοινῇ τεθνεῶτε· ἀλλ᾽ ὁρᾶτε εἰ τούτου ἐρᾶτε καὶ ἐξαρκεῖ ὑμῖν ἂν τούτου τύχητε·».

Supongan que, mientras los amantes yacen juntos, llegara Hefesto y los observara atentamente, con las herramientas en la mano, y preguntara: «Oh seres humanos, ¿qué es lo que desean el uno del otro?». Y supongan que quedaran perplejos, y entonces él hiciera de nuevo la pregunta: «Bueno, ¿es esto lo que ansían, estar unidos el uno al otro de la manera más estrecha posible, al punto de no separarse uno del otro ni de noche ni de día? Si eso es lo que ansían, estoy dispuesto a hacer que se derritan y a fundirlos en una única unidad, de modo que dos

15 *Ibidem*, 192c-d.

> se vuelvan uno y a lo largo de sus vidas puedan ambos, como uno solo, vivir una vida en común, y cuando mueran también puedan, abajo en el Hades, uno en vez de dos, morir una muerte en común. Evalúen si es esto lo que desean, si conseguir esto los dejaría satisfechos».[16]

Unidad eterna es lo que ofrece Hefesto. La respuesta de los amantes no se escucha. En vez de eso, el mismo Aristófanes interviene para declarar: «No hay amante capaz de desear otra cosa».[17] Ahora bien, ¿hasta qué punto es Aristófanes, o su portavoz Hefesto, un testigo creíble en cuanto a la pregunta sobre qué es lo que un amante realmente desea? Nos asaltan dos dudas: Hefesto, cornudo impotente del panteón olímpico, puede considerarse, como mucho, como una autoridad calificada en cuestiones eróticas; y el juicio de Aristófanes («no hay amante capaz de desear otra cosa») es contradicho por la antropología de su propio mito. ¿Se dio el caso de que los seres circulares de su fantasía siguieran rodando por el mundo perfectamente satisfechos en unidad prelapsaria? No. Se llenaron de grandes ideas y empezaron a rodar hacia el Olimpo para tratar de llegar hasta los dioses.[18] Empezaron a intentar alcanzar otra cosa. Hasta ahí la unidad, nomás.

Como hemos visto en un ejemplo tras otro, cuando tiene la oportunidad de expresar su deseo, la mente del amante no se inclina hacia el número «uno». Las maniobras de triangulación ponen al amante en evidencia. Ya que su deleite está en intentar alcanzar; alcanzar algo perfecto sería el deleite perfecto. La manzana dulce que todavía cuelga en el fragmento 105a de

16 *Ibidem*, 192d-e.
17 *Ibidem*, 192e.
18 *Ibidem*, 190b-c.

Safo representa este hecho desgarrador, delicioso. Hemos observado algunas tácticas de lo incompleto mediante las que Safo sostiene el deseo y la deseabilidad en el poema. Hemos observado tácticas similares que impregnan la lógica del amante y que se contraen sobre una soledad antes desconocida. Son tácticas de la imaginación que a veces se vuelcan a mejorar al amado, a veces a reconcebir al amante, pero que en todos los casos apuntan a definir cierto borde o diferencia: un borde entre dos imágenes que no pueden fundirse en un único foco porque no provienen del mismo plano de realidad: una es real, la otra es posible. Conocer a ambas, manteniendo la diferencia visible, es ese subterfugio llamado eros.

Symbolon

> El espacio se extiende desde nosotros y traduce el mundo.
> **R. M. Rilke**, «Lo que los pájaros atraviesan
> no es el espacio íntimo»

Empezamos nuestra investigación de Eros el dulce-amargo aceptando una traducción extraña de la expresión de Safo *glukupikron*. Supusimos que Safo ubica en primer lugar *gluku-* porque la dulzura de Eros es evidente para todos, su amargura no tanto. Luego dirigimos nuestra atención al lado amargo. Estos juicios eran superficiales, como podemos ver ahora. La dulzura de Eros es inseparable de su amargura, y de un modo que aún no resulta evidente en absoluto, cada una participa de nuestra voluntad humana de conocimiento. Parecería haber cierta semejanza entre el modo en que Eros actúa en la mente de un amante y el modo en que actúa el conocimiento en la mente de un pensador. Desde los tiempos de Sócrates la filosofía se ha empeñado en entender la naturaleza y los usos de esa semejanza. Pero este empeño no es solamente de los filósofos. Me gustaría aprehender por qué razón estas dos actividades, enamorarse y llegar a conocer, me hacen sentir genuinamente viva. Hay en ellas algo electrizante. No se parecen a ninguna otra cosa, pero se parecen

entre sí. ¿De qué modo? Analicemos si lo que los poetas antiguos concibieron como *glukupikrotēs*, tal como hemos llegado a entenderla, puede echar alguna luz sobre esta cuestión.

«Por su propia naturaleza, todo hombre aspira a conocer», dice Aristóteles.[1] Si esto es así, revela algo importante sobre las actividades de conocer y desear. Tienen en su núcleo el mismo deleite, el de alcanzar, y comportan el mismo dolor, el de quedarse cortos o ser deficientes. Es posible que esta revelación esté ya implícita en cierto uso que pone en práctica Homero, ya que el estilo épico emplea el mismo verbo (*mnaomai*) para «ser consciente, tener en mente, dirigir la atención hacia» que para «atraer, cortejar, ser un pretendiente». Situada en el borde de sí misma, o de su conocimiento presente, la mente pensante lanza hacia lo desconocido una demanda de comprensión. Así también el pretendiente se coloca al borde de su propio valor como persona e interpone una demanda que cruza las fronteras del otro. Tanto la mente como el pretendiente intentan trascender lo conocido y real hacia algo diferente, posiblemente mejor, deseado. Hacia otra cosa. Pensemos cómo se siente eso.

Cuando hacemos el esfuerzo de pensar sobre nuestro propio pensamiento, así como cuando intentamos sentir nuestro propio deseo, nos encontramos en un punto ciego. Como el punto en que está parado el observador de *Las Meninas* de Velázquez mientras mira la pintura. Es una pintura sobre la pintura que Velázquez hizo del rey y la reina de España. Pero el rey y la reina no forman parte del cuadro. ¿O sí? En la pintura hay muchas personas, incluido Velázquez, pero ninguno parece el rey o la reina, y todos miran fijamente hacia alguien más, alguien que está más allá del marco del cuadro. ¿A quién? Cuando observamos las

1 *Metafísica, A*, libro 1, 980a21.

miradas de estas personas, primero imaginamos que nos están mirando a nosotros. Después advertimos unos rostros en un espejo, en el fondo de la habitación. ¿De quiénes son esos rostros? ¿Son los nuestros? No. Son el rey y la reina de España. Pero ahora bien, ¿en qué lugar exacto están situados el rey y la reina? Parecen estar parados precisamente donde nosotros estamos parados mientras contemplamos el reflejo de ellos en la pintura. ¿Entonces nosotros dónde estamos? Es más, ¿quiénes somos?

No somos nadie en particular y estamos parados en un punto ciego. Michel Foucault ha analizado la pintura de Velázquez y su punto ciego en su estudio sobre la arqueología del conocimiento humano, *Las palabras y las cosas*.[2] Foucault llama a ese punto ciego «recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos».[3] No podemos ver ese punto, así como no podemos pensar el pensamiento o desear el deseo, excepto mediante un subterfugio. En *Las Meninas* vemos que ese subterfugio se vuelve apenas nítido en un espejo del fondo de la habitación. En términos de Foucault, ese espejo proporciona «una metátesis de visibilidad» porque a su alrededor la pintura organiza un vacío deliberado: «Las líneas que atraviesan la profundidad del cuadro están incompletas; falta a todas ellas una parte de su trayecto. Esta laguna se debe a la ausencia del rey —ausencia que es un artificio del pintor—».[4]

2 M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage, 1973 [1966]. (Existe traducción al español: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968).

3 *The Order of Things*, *op. cit.*, p. 4. (Se cita traducción al español de Elsa Cecilia Frost, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, *op. cit.*, p. 14).

4 *The Order of Things*, *op. cit.*, p. 16. (Se cita traducción al español, *op. cit.*, p. 24).

El artificio de Velázquez triangula nuestra percepción de modo que casi nos vemos a nosotros mismos mirando. Es decir, ha dispuesto la pintura de manera tal que, a medida que la observamos, gradualmente se revela a nuestra percepción un hecho perturbador. A saber, el hecho de que el lugar vacante que registra el espejo no es el del rey Felipe IV y la reina Mariana. Es nuestro propio lugar. Parados como suplentes en el lugar donde estarían el rey y la reina, reconocemos (algo decepcionados) que los rostros que se vislumbran en el espejo no son los nuestros y casi llegamos a ver (si el ángulo no se fuera de foco todo el tiempo) ese punto en el que desaparecemos en nosotros mismos para poder mirar. Un punto que yace en el hueco que hay entre nosotros y ellos. Intentar concentrarse en ese punto empuja la mente al vértigo, mientras se hace presente al mismo tiempo un deleite particular e intenso. Anhelamos ver ese punto, aunque nos desgarre. ¿Por qué?

En ese punto no hay quietud. Sus componentes se parten y se bifurcan cada vez que intentamos volverlos nítidos, como si los continentes interiores de la mente se dislocaran. No es un punto desde el que podamos mirar de una manera que nos haga converger tranquilamente con el rey y la reina en una imagen única, un sustantivo. Ese punto es un verbo. Cada vez que lo miramos, actúa. ¿De qué modo?

Tengamos estas preguntas en mente mientras analizamos otro punto en el paisaje del pensamiento humano, un punto que también es un verbo; más aún, un verbo que triangula, perturba, parte, disloca y nos deleita cada vez que actúa. Analicemos el punto de acción verbal llamado «metáfora».

Aristóteles describe la función de la metáfora así:[5] «Dar nombre a las cosas que no lo tienen mediante la transferencia

5 *Retórica*, libro 3, 2, 1405a34.

(*metaphora*) de cosas afines o de apariencia similar». En la teoría actual, este proceso de pensamiento puede considerarse, más adecuadamente, una interacción entre el sujeto y el predicado de la oración metafórica. El sentido metafórico se produce por la oración completa y funciona mediante lo que un crítico llama una «impertinencia semántica»,[6] es decir, una violación del código de pertinencia o relevancia que rige la adscripción de predicados en el uso ordinario del lenguaje. La violación permite que del colapso del significado ordinario o literal emerja una nueva pertinencia o congruencia, que es el significado metafórico. ¿Cómo emerge la nueva pertinencia? En la mente hay un cambio de distancia o un giro, que Aristóteles llama *epiphora*,[7] que junta dos cosas heterogéneas para revelar su parentesco. La innovación de la metáfora ocurre en este cambio de distancia de lejos a cerca, y es efectuada por la imaginación. Un acto virtuoso de la imaginación acerca ambas cosas, ve su incongruencia, y luego ve también una nueva congruencia, mientras sigue reconociendo la incongruencia previa mediante la nueva congruencia. En las palabras de una metáfora están presentes a la vez tanto el sentido ordinario y literal como un nuevo sentido; la manera en que la metáfora mira el mundo mantiene en tensión tanto la referencia ordinaria y descriptiva como una nueva referencia.

De este modo, una tensión aguda e insoluble informa esta acción mental. Le pide a la mente una «visión estereoscópica» (como dice Stanford)[8] o una «referencia desdoblada» (en

6 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1966. (Existe traducción al español: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977).

7 *Poética*, 21, 1457b7.

8 W. B. Stanford, *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, Blackwell, 1936.

términos de Jakobson), es decir, la capacidad para mantener en equilibrio dos perspectivas a la vez. Paul Ricoeur llama a este estado de tensión mental un estado de guerra en el que la mente no ha alcanzado todavía la paz conceptual sino que está atrapada entre la distancia y la proximidad, entre la igualdad y la diferencia. Según Ricoeur, esta guerra caracteriza el paisaje de todo el pensamiento humano:

> Podemos hablar, con Gadamer, de la metaforicidad fundamental del pensamiento en la medida en que la figura del discurso que llamamos «metáfora» nos abre un atisbo del procedimiento general que usamos para producir conceptos. Esto es porque en el proceso metafórico el movimiento hacia el género es detenido por la resistencia de la diferencia y, por así decirlo, interceptado por la figura de la retórica.[9]

El acto llamado «metáfora» es un acto de detención e interceptación que desdobla la mente y la pone en un estado de guerra consigo misma. Comparemos con este acto nuestra experiencia de *Las Meninas*. En el núcleo del acto llamado «metáfora» nuestra mente tiende hacia una identificación, «dar nombre a las cosas sin nombre», como dice Aristóteles. El artificio de Velázquez, a su vez, nos induce a tratar de dar un nombre a ese objeto al que están mirando todos los ojos desde la pintura. Por un momento imaginamos que nos miran a nosotros. Después vemos las caras en el espejo. Nuestro movimiento que tiende a nombrar esas caras es detenido por la diferencia entre las dos especies (nosotros, el rey y la reina) que son candidatas a llenar ese género. La

9 P. Ricoeur, «The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling», *Critical Inquiry*, vol. 5, 1978, p. 149.

detención se produce con una dislocación que parte nuestra visión, divide nuestro juicio y no se resuelve aun si regresamos a ella más de una vez, porque cada vez que miramos, dos borrosas caras reales en el espejo interceptan nuestro momento de autoreconocimiento encantado. Aristóteles describe ese momento de interceptación del pensamiento metafórico, cuando la mente parece decirse a sí misma: «¡Qué cierto es! ¡Después de todo yo estaba equivocado!». Lo llama elemento paradójico (*ti paradoxon*) y lo considera uno de los placeres esenciales de la metáfora.[10] También Eros tiene algo paradójico en el centro de su poder, en ese punto en que lo amargo intercepta lo dulce. Hay un cambio de distancia que nos acerca a lo ausente y lo diferente. «El vacío de los ojos de las estatuas» presenta a Helena ante Menelao, parado en su palacio desierto, en el punto ciego entre el amor y el odio.[11] «Lo aman y lo odian y anhelan poseerlo», dice Aristófanes de la aventura amorosa entre el *dēmos* griego y Alcibíades, su favorito.[12] «¡Estoy enamorado, no estoy enamorado! ¡Estoy loco, no estoy loco!», grita Anacreonte.[13] Algo paradójico detiene al amante. La detención sucede en un punto de incongruencia entre lo real y lo posible, un punto ciego en el que la realidad de lo que somos desaparece en la posibilidad de lo que podríamos ser si fuéramos otros. Pero no somos otros. No somos el rey y la reina de España. No somos amantes que puedan a la vez sentir y lograr sus deseos. No somos poetas que no necesiten alguna metáfora o símbolo para acarrear nuestro significado.

La palabra castellana «símbolo» es la palabra griega *symbolon* que significa, en el mundo antiguo, la mitad de un nudillo que

10 *Retórica*, libro 3, 11.2, 1412a23.
11 Esquilo, *Agamenón*, 414-419.
12 Aristófanes, *Las ranas*, 1425.
13 D. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 413.

se entrega como muestra de identidad a alguien que tiene la otra mitad. Juntas, ambas mitades componen un significado. Una metáfora es una especie de símbolo. Un amante también lo es. En palabras de Aristófanes (en *El banquete* de Platón):

> ἕκαστος οὖν ἡμῶν ἐστιν ἀνθρώπου σύμβολον, ἅτε τετμημένος ὥσπερ αἱ ψῆτται, ἐξ ἑνὸς δύο· ζητεῖ δὴ ἀεὶ τὸ αὑτοῦ ἕκαστος σύμβολον.
>
> Cada uno de nosotros no es más que el *symbolon* de un ser humano —cortado a la mitad como un lenguado, dos en vez de uno— y cada uno está a la caza interminable de su propio *symbolon*.[14]

Cada amante cazador y hambriento es la mitad de un nudillo, el pretendiente de un significado que es inseparable de su ausencia. El momento en que entendemos estas cosas —cuando vemos que estamos proyectados sobre una pantalla de lo que podríamos ser— es invariablemente un momento de dislocación y detención. Amamos ese momento, y lo odiamos. Después de todo, si queremos mantener contacto con lo posible, tenemos que volver a ese momento una y otra vez. Pero esto también comporta verlo desaparecer. Sólo la palabra de un dios no tiene principio ni fin. Sólo el deseo de un dios puede alcanzar sin que haya falta. Sólo el paradójico dios del deseo, la excepción a todas estas reglas, se llena interminablemente con la falta misma.

«Safo aunó esta concepción y llamó a Eros *glukupikron*».[15]

14 Platón, *El banquete*, 191d.

15 Eso dice Máximo de Tiro, un sofista y orador itinerante del siglo II a. C. en sus *Disertaciones filosóficas*, 18, 9 (ver Safo en E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 172).

Un sentido nuevo

La naturaleza no tiene contorno, la Imaginación sí.
William Blake, *Cuaderno*

La imaginación es el núcleo del deseo. Actúa en el núcleo de la metáfora. Es esencial para la actividad de la lectura y la escritura. En la poesía lírica arcaica de Grecia, estas tres trayectorias se cruzaron, tal vez de manera fortuita, y la imaginación delineó sobre el deseo humano un contorno más bello (piensan algunos) que cualquier otro anterior o posterior. Hemos visto qué forma adquirió ese contorno. Al escribir sobre el deseo, los poetas arcaicos hacían triángulos con sus palabras. O, para decirlo de manera menos incisiva, representaron situaciones que deberían involucrar dos factores (amante, amado) en términos de tres (amante, amado y el espacio entre ellos, como quiera que se lleve a cabo). Este contorno ¿es sólo un fetiche de la imaginación lírica? No. Hemos observado a trágicos y poetas cómicos y epigramáticos interesados en lo dulce-amargo del deseo. Descubrimos las raíces de esa noción en la Afrodita de Homero. Vimos a Platón dar vuelta el problema. Aquí hay algo esencial del eros.

Los poetas líricos captaron su contorno con súbita agudeza, y lo plasmaron por escrito. «¿Qué desea el amante del amor?»

es la pregunta a la que nos condujo la evidencia lírica. Pero ahora deberíamos considerar la cuestión desde otro lado, porque la naturaleza de la evidencia lírica no puede separarse del hecho de su transcripción, y ese hecho sigue siendo un misterio. Con esto quiero decir que los poetas líricos son un caso límite, ya que vivieron el primer estallido de actividad literaria que siguió al alfabeto, ya que se les encargó componer poesía lírica para su representación oral y pública, y porque también, de algún modo, se ocuparon de registrar por escrito esos poemas. Son poetas que exploran el borde entre el procedimiento oral y el procedimiento alfabetizado, que indagan para ver qué cosa es la escritura, la lectura, qué puede ser la poesía. No es una posición sencilla. Tal vez por eso los poemas son tan buenos. Sea como fuere, esa posición se volvió gradualmente más sencilla a medida que la alfabetización se difundió por todo el mundo griego. Se desarrollaron nuevos géneros de expresión para satisfacer sus demandas. Consideremos el más influyente de esos géneros, que evolucionó expresamente para la delectación de escritores y lectores. A la pregunta «¿Qué desea el amante del amor?» superpongamos las preguntas «¿Qué desea el lector de la lectura? ¿Cuál es el deseo del escritor?». La respuesta es novelas.

«Lo compuse por escrito [*synegrapsa*]», dice el autor griego Caritón al principio de su *Quéreas y Calírroe*, el ejemplo existente más antiguo del género que llamamos novela o romance. La novela fue desde el principio literatura escrita que floreció en el mundo grecorromano alrededor del siglo III a. C., cuando la difusión del alfabetismo y un vigoroso comercio de libros creó un público amplio y popular. Nuestros términos «novela» y «romance» no reflejan el nombre antiguo del género. Caritón se refiere a su obra como *erōtika pathēmata*, o «sufrimientos eróticos»: historias de amor en las que en general se

exige que el amor sea doloroso. Las historias se cuentan en prosa y el objetivo aparente es entretener a los lectores.

Quedan cuatro novelas del mundo antiguo, así como algunos fragmentos y compendios que datan desde alrededor del siglo I a. C. al siglo IV d. C., y algunos romances latinos. Los argumentos son bastante similares, historias de amor dedicadas a mantener a los amantes separados y desdichados hasta la última página. Un editor resumió el género de esta manera:

> Una historia de amor romántica es el hilo del que cuelga una sucesión de episodios sentimentales y sensacionales; los dos protagonistas se enamoran poco después del inicio de la historia, o en algunos casos ya están de hecho casados e inmediatamente se separan; una y otra vez los infortunios más improbables los apartan; enfrentan la muerte en todas sus formas; a veces se incorpora a parejas secundarias, cuyo verdadero amor fluye de manera apenas más serena; tanto el héroe como la heroína inspiran un amor vil e imposible en el pecho de otros, que se convierten en influencias hostiles, y que por momentos parece que fueran a lograr su separación final, pero nunca lo logran del todo; ocasionalmente la narración se detiene y se describe un lugar, una escena, o algún objeto natural para luego volver sin dilación a las penosas aventuras de la pareja amorosa; y en la última página todo se arregla, los complicados hilos de la historia se desenredan mediante largas y detalladas explicaciones, y la pareja feliz termina unida para siempre con la perspectiva de una larga y próspera vida.[1]

1 S. Gaselee (ed.), *Achilles Tatius: Clitophon and Leucippe*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1917, p. 411.

Las tácticas de triangulación son el principal asunto de la novela. Esas tácticas, que ya nos resultan familiares gracias a los poetas arcaicos, se emplean ahora de manera prosaica e *in extenso*. Los novelistas representan en cuanto dilemas de la trama y de los personajes todas esas facetas de la contradicción erótica y de la dificultad que vieron la luz por primera vez en la poesía lírica. En cada rincón de la trama aparecen amantes rivales. Los pretextos para la persecución y la huida se ramifican de página en página. Los obstáculos a la unión romántica se materializan con variedad incansable. Los amantes mismos dedican una energía considerable a obstruir su propio deseo, por si no bastaran los padres que interfieren, los piratas crueles, los médicos chapuceros, los obstinados ladrones de tumbas, los esclavos insulsos, las divinidades insensatas y los caprichos de la suerte. La *aidōs* es una de las estratagemas favoritas. Los héroes y heroínas románticos operan en una vaga y estimulante zona fronteriza entre la pureza y la sensualidad. Cada vez que la pasión parece estar al alcance de la mano, cae la *aidōs* entre ellos como un velo. Esta *aidōs* es la ética arcaica del «recato» reinterpretada ahora en el sentido estricto de castidad. Su pícara maquinaria impregna las tramas románticas y exige a los amantes proezas de virtud a cambio de la prolongación de la historia.

«Castidad afrodisiana» es el nombre que le da un crítico a este tormento placentero, porque Afrodita es la divinidad a cargo de las perversidades de la *aidōs* dentro de la novela. Ella es la principal creadora y la principal encargada de trastocar los cambiantes triángulos de la historia, a la vez patrocinante y enemiga, quien inspira a los amantes una pasión suficientemente intensa como para resistir todas las tentaciones que ella misma interpone en su camino. Los amantes castos la convierten en objeto de su devoción, y se convierten en objeto de sus agravios.

El rol de Afrodita en las novelas es ambivalente, por no decir paradójico, como lo es el rol de Eros en la poesía arcaica. En sus *Efesíacas*, Jenofonte de Éfeso resume en una imagen la ambivalencia afrodisiana. Al describir la recámara nupcial de su héroe y su heroína, Jenofonte describe en detalle el *eikōn* bordado en la colcha. El motivo del bordado es Afrodita, la divinidad responsable de que el esposo y la esposa se encuentren reunidos en esa recámara. Pero la escena bordada sobre la colcha no es un buen augurio para el matrimonio. No se representa a Afrodita como la solícita esposa de Hefesto sino más bien como la amante de Ares. Ares está engalanado para una cita con su amada y Eros lo lleva de la mano hacia ella, sosteniendo una antorcha encendida.[2] La descripción que hace Jenofonte del *eikōn* ha de haber tocado una fibra sensible de reconocimiento en cualquier lector griego. Evoca una escena de la vida cotidiana representada en gran cantidad de vasijas antiguas y sin duda familiar: la escena del cortejo nupcial, cuando una nueva novia era conducida de la mano hasta la casa de su esposo, precedida de antorchas llameantes. El *eikōn* es una parodia del ritual convencional del casamiento, en concepto y en diseño. Y así con el matrimonio.

Sin embargo, el matrimonio sigue siendo el objetivo declarado de todo héroe y heroína románticos. Esto los pone en conflicto con ellos mismos y con Afrodita. Y más importante aún, la intención de consumar el deseo pone a los amantes en conflicto con el novelista, cuya novela se acaba a menos que pueda subvertir el objetivo de los personajes. Hay algo paradójico en la relación entre el novelista y sus amantes. Como escritor, sabe que la historia debe terminar y quiere que termine. Nosotros también, como lectores, sabemos que la novela debe terminar

2 Jenofonte, *Efesíacas*, libro 1, 8.

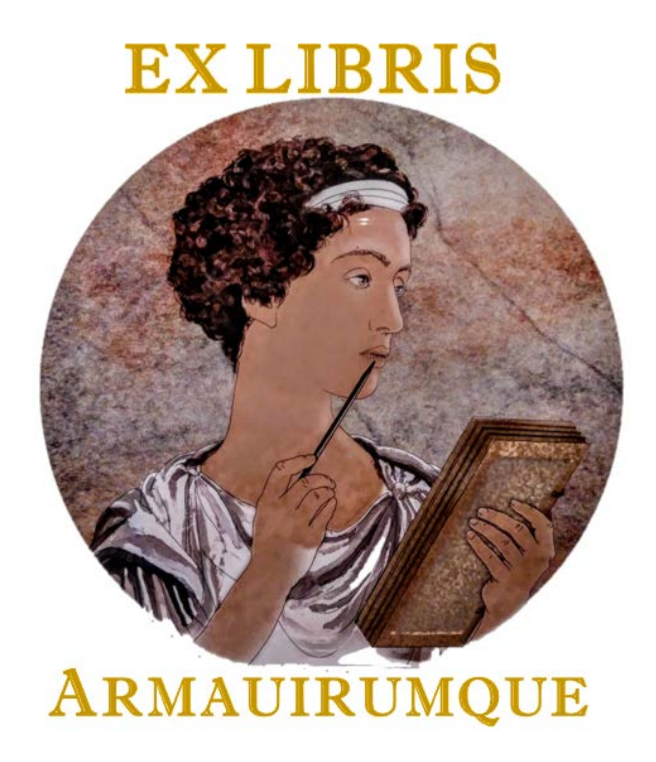
y queremos que termine. «¡Pero todavía no!» le dicen los lectores al escritor. «¡Pero todavía no!» dice el escritor a su héroe y su heroína. «¡Pero todavía no!» dice el amado al amante. Y entonces el intento de alcanzar el deseo persiste. ¿Qué es una paradoja? Una paradoja es un modo de pensar que intenta alcanzar el final de un pensamiento pero nunca lo logra. Cada vez que intenta alcanzarlo hay un cambio de distancia a mitad del razonamiento en curso que evita la aprehensión de la respuesta. Consideremos las conocidas paradojas de Zenón. Son argumentos en contra de la realidad de alcanzar un fin. El corredor de Zenón nunca alcanza la línea de llegada del estadio, el Aquiles de Zenón nunca se le adelanta a la tortuga, la flecha de Zenón nunca da en el blanco.[3] Son paradojas sobre la paradoja. Cada una contiene un punto en que el razonamiento parece plegarse sobre sí y desaparecer, o al menos esa es la sensación. Cada vez que desaparece, puede volver a empezar, y así la acción persiste. Para quien disfruta pensar, empezar de nuevo es un deleite. Por otro lado, el placer de razonar necesariamente conlleva un deseo de llegar a una conclusión, y por eso el deleite tiene un reborde de desasosiego.

En lo dulce-amargo de este ejercicio vemos el contorno del eros. Uno ama a Zenón y lo odia. Sabemos que hay un ardid que opera en sus paradojas, y aun así seguimos volviendo a ellas. Y seguimos volviendo a las paradojas no porque querríamos ver a Aquiles pasar a la tortuga sino porque nos gusta tratar de entender qué clase de cosa es una paradoja.

Nos gusta ubicarnos en ese punto ciego pero vivo en el que nuestra razón se está viendo a sí misma... o está casi viéndose a sí misma. ¿Por qué? Hemos vuelto a este punto ciego antes,

3 Véase Aristóteles, *Física*, 239b5-18; 263a4-6.

al contemplar *Las Meninas* de Velázquez y considerar la acción paradójica que se encuentra en el corazón de la metáfora. Las novelas nos brindan otro acceso, más amplio, a ese punto ciego, porque sostienen la experiencia de la paradoja a lo largo de muchas páginas, mediante muchos ardides. Veamos qué podemos leer en los ardides de los novelistas sobre el punto ciego y su deseabilidad.



Algo paradójico

Los críticos de la novela entienden que la paradoja es «un principio del género» y señalan la frecuencia con que los romances describen las situaciones como «nuevas y extrañas» (*kainos*) o «irracionales» (*paralogos*), o «impensadas» (*adokētos*).[1] Las técnicas de la paradoja enriquecen estas historias en todos los niveles de la trama, la imaginería y los juegos de palabras. En especial, la paradoja es esencial para la textura emocional de esas historias. Esto no puede sorprender a nadie que esté familiarizado con los precedentes líricos de la ficción erótica. «¡Estoy loco! ¡No estoy loco! ¡Estoy enamorado! ¡No estoy enamorado!» decía Anacreonte en el siglo VI a. C.[2]

«No sé qué debo hacer: mi mente está dividida...», decía Safo.[3] Los personajes de las novelas se regocijan en esos momentos de esquizofrenia emocional, cuando la personalidad se parte en dos facciones en pugna. Los novelistas expanden estos

1 A. Heiserman, *The Novel before the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, pp. 77 y 226 n. 4.
2 D. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 413.
3 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 51.

momentos en soliloquios del alma a gran escala, de modo que un personaje puede debatir su dilema erótico consigo mismo, habitualmente con lujo de detalle y sin ningún propósito. Pero el cisma emocional no es propiedad exclusiva de los héroes y las heroínas de las novelas. Todo aquel que observe su destino, dentro y fuera del texto, está programado para responder de esta manera.

Tomemos, por ejemplo, el final de las *Efesíacas* de Jenofonte. Cuando la heroína Antía cae en brazos de su amante, los ciudadanos parados a su alrededor sienten «placer, dolor, miedo, recuerdo del pasado, aprensión del futuro, todo mezclándose en sus almas».[4] Del mismo modo, en el final de las *Etiópicas* de Heliodoro, la unión de los amantes es presenciada por los conciudadanos en los que:

> (...) ὑφ᾽ ἧς καὶ τὰ ἐναντιώτατα πρὸς συμφωνίαν ἡρμόζετο, χαρᾶς καὶ λύπης συμπεπλεγμένων, γέλωτι δακρύων κεραννυμένων, τῶν στυγνοτάτων εἰς ἑορτὴν μεταβαλλομένων (...)

> (...) contrariedades absolutas encajaban unas con otras como una única armonía: el regocijo entretejido con el sufrimiento, las lágrimas mezcladas con la risa, la tristeza absoluta convertida en deleite festivo (...).[5]

En un pasaje anterior de la novela de Heliodoro, cierto personaje llamado Calasiris toma nota de su reacción a los sufrimientos eróticos de la heroína:

4 Jenofonte, *Efesíacas*, libro 5, 13.
5 Heliodoro, *Etiópicas*, libro 10, 38.4.

(...) ἡδονῆς δὲ ἅμα καὶ λύπης ἐνεπλήσθην. καὶ πάθος τι καινότερον ὑπέστην, ὁμοῦ δακρύων καὶ χαίρων (...)

(...) al mismo tiempo estaba colmado de placer y de dolor: me encontré en un estado mental bastante novedoso [*pathos ti kainoteron*] llorando y regocijándome simultáneamente (...).[6]

Como lectores, se supone que nosotros también deberíamos sentir esta mezcla paradójica de sentimientos, si es que el novelista maneja adecuadamente sus ardides. Eso es lo que insinúa Caritón cuando se vuelve hacia nosotros, en un momento particularmente brillante de la trama, y pregunta:

Ποῖος ποιητὴς ἐπὶ σκηνῆς παράδοξον μῦθον οὕτως εἰσήγαγεν; ἔδοξας ἂν ἐν θεάτρῳ παρεῖναι μυρίων παλῶν πλήρει. πάντα ἦν ὁμοῦ· δάκρυα, χαρά, θάμβος, ἔλεος, ἀπιστία, εὐχαί.

¿Qué poeta logró en el escenario un argumento tan paradójico [*paradoxon mython*]? Uno hubiera creído estar en un teatro colmado de miles de emociones, todas al mismo tiempo: lágrimas, alegría, estupor, piedad, incredulidad, ¡plegarias fervientes![7]

El objetivo del novelista es producir placer y dolor al mismo tiempo. Deberíamos extendernos sobre este punto un instante. Es bastante importante el hecho de que, como lectores, típica y repetidamente nos veamos arrastrados a experimentar una respuesta emocional conflictiva que se aproxima a la del alma del amante dividida por el deseo. Los mismos lectores se permiten

6 *Ibidem*, 4, 9.1.
7 Caritón, *Quéreas y Calírroe*, libro 5, 8.2.

la distancia estética y la oblicuidad que esta respuesta exige. Las emociones del lector empiezan desde una posición de conocimiento privilegiada. Sabemos que la historia tendrá un final feliz. Los personajes de la historia no parecen saberlo. Entonces nos paramos frente al texto en un ángulo desde el que podemos ver a la vez los hechos del caso que se narran y también lo que los personajes creen que son los hechos del caso: dos niveles de realidad narrativa flotan uno sobre otro, sin converger, y brindan al lector ese momento de estereoscopía emocional y cognitiva que es también la experiencia del amante que desea.

Vimos que Safo construye ese momento estereoscópico en el fragmento 31 como un circuito del deseo de tres puntos que une a ella, a su amada y al «hombre que escucha atento». La acción verbal del eros en el fragmento 31 permite que nuestra percepción salte o cambie de un nivel a otro de deseo, de lo real a lo posible, sin perder de vista la diferencia entre uno y otro. En el poema de Safo el cambio de punto de vista es momentáneo, un vértigo y la sensación repentina de estar muy cerca del núcleo en que se forman los sentimientos. En la novela esta técnica de cambiar la distancia se asume como actitud permanente con la que el lector observa la acción. Las novelas institucionalizan el ardid del eros. Se convierte en una textura narrativa de incongruencia sostenida, emocional y cognitiva. Permite que el lector se coloque en una relación triangular respecto de los personajes de la historia y que se sumerja en el texto tras los objetos de su deseo, compartiendo su anhelo pero a su vez desligado de este, observando su visión de la realidad pero también su equívoco. Es casi como estar enamorado.

Mi página hace el amor

Se requieren algunos ejemplos. El novelista Longo (siglos II-III d. C.) prologa su novela *Dafnis y Cloe* con una audaz declaración de la tensión triangular que es la estructura y la razón de ser de la obra. Sintió el impulso de contar la historia, nos dice, porque encontró «una imagen pintada de la historia de Eros» que le impactó como la cosa más bella que había visto en su vida. El anhelo (*pothos*) de «crear en la escritura una imagen capaz de competir con aquella» se apoderó de él y se puso a trabajar en la novela. Hay tres componentes en la idea inaugural de Longo. Uno es el ícono pintado de Eros, un objeto de belleza ideal (*kalliston*) que trasciende toda la belleza real de los bosques y el agua a su alrededor, dice Longo. Otro es el ícono verbal, la novela misma, que intenta rivalizar o aproximarse a la belleza perfecta de la pintura mediante un acto de escritura. Entre el ícono ideal y el ícono rival se encuentra la fuerza motriz del deseo (*pothos*) que impulsa a Longo a tratar de reunir estas dos imágenes heterogéneas en la pantalla de la imaginación.

Los dos íconos son como las dos partes de una metáfora: una imagen o un sentido ya existente y una imagen o un sentido nuevo se acercan mediante un acto de la imaginación. Juntos componen un significado. El esfuerzo imaginativo de Longo, así como

la innovación verbal que llamamos metáfora, es una acción erótica que intenta trascender lo presente y lo conocido hacia otra cosa, algo diferente, algo deseado. El significado que compone es un significado dinámico, no un punto inmóvil, que cobra vida a medida que la novela cambia de un plano a otro de sus varios triángulos. Hay algo paradójico inherente a estos cambios, y como lectores se nos invita a entrar en su experiencia, parados en el borde del deseo ajeno, cautivados, cortejados, triangulados y cambiados por una serie de marcas sobre un trozo de papel. «Mi Página hace el amor, y lo entiende», dice Montaigne.[1]

La página de Longo hace el amor al lector, en primer lugar y evidentemente, al atraerlo hacia la emoción dulce-amarga de los amantes de la historia. Pero este voyeurismo narrativo es solo la superficie. Un acto de amor mucho más pasmoso ocurre en lo profundo, en todo el proyecto metafórico de contraponer un ícono al otro.

Dafnis y Cloe es la historia de un chico y una chica que descubren el eros. Todo lo que hacen y dicen suena simbólico. Todos los amantes creen que están inventando el amor: Dafnis y Cloe *realmente* inventan el amor. Viven en un paraíso pastoral, se hinchen de deseo junto a los capullos de la primavera y, luego de muchos impedimentos, en las últimas páginas se casan en una cueva de Eros. Son, como formula un crítico, «inocentes emblemáticos con dilemas emblemáticos que atraviesan un

1 M. de Montaigne, *The Essays*, Londres, E. Blount, 1603, libro 3, capítulo 5. La frase de Montaigne es «Mon page fait l'amour, et l'entend». «Page» es tanto «paje» (la acepción con la que se ha traducido comúnmente el texto al español: «Mi paje hace el amor, y lo entiende», que continúa: «Leedle a León Hebreo y a Ficino; hablan de él, de sus pensamientos y de sus actos, y sin embargo nada entiende») como «página», que es la acepción con la que juega Carson y que conservamos aquí [N. de los E.]. (De los *Ensayos* de Montaigne existe traducción al español, Buenos Aires, Losada, 1941).

desarrollo emblemático del conocimiento erótico».[2] Por ejemplo, esto es lo que sucede cuando Dafnis obtiene el consentimiento de su padre para casarse con Cloe y sale corriendo a contarle las novedades. Los amantes se encuentran en un huerto en el que abundan los árboles frutales:

> μία μηλέα τετρύγητο καὶ οὔτε καρπὸν εἶχεν οὔτε φύλλον· γυμνοὶ πάντες ἦσαν οἱ κλάδοι. καὶ ἓν μῆλον ἐπέτετο ἐν αὐτοῖς ἄκροις ἀκρότατον, μέγα καὶ καλὸν καὶ τῶν πολλῶν τὴν εὐωδίαν ἐνίκα μόνον. ἔδεισεν ὁ τρυγῶν ἀνελθεῖν, ἠμέλησε καθελεῖν· τάχα δὲ καὶ ἐφυλάττετο <τὸ> καλὸν μῆλον ἐρωτικῷ ποιμένι.

> Había un manzano cuyas manzanas ya habían sido recogidas. No tenía frutos ni hojas. Todas las ramas estaban desnudas. Y una única manzana flotaba en la punta de las ramas más altas: grande y hermosa y más fragante que las otras. El recolector de manzanas había temido subir a tanta altura, o la había pasado por alto. Y tal vez esa hermosa manzana se estaba guardando para un pastor enamorado.

Dafnis está ansioso por tomar la manzana. Cloe se lo prohíbe. Dafnis toma la manzana. Para apaciguar a Cloe, le dice entonces:

> «Ὦπαρθένε, τοῦτο τὸ μῆλον ἔφυσαν Ὧραι καλαὶ καὶ φυτὸν καλὸν ἔθρεψε πεπαίνοντος ἡλίου καὶ ἐτήρησε Τύχη. καὶ οὐκ ἔμελλον αὐτὸ καταλιπεῖν ὀφθαλμοὺς ἔχων, ἵνα πέσῃ χαμαὶ καὶ ἢ ποίμνιον αὐτὸ πατήσῃ νεμόμενον ἢ ἑρπετὸν φαρμάξῃ συρόμενον ἢ χρόνος

2 A. Heiserman, *The Novel before the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, p. 143.

δαπανήσῃ κείμενον, βλπόμενον, ἐπαινούμενον. τοῦτο Ἀφροδίτη κάλλους ἔλαβεν ἆθλον, τοῦτο ἐγὼ σοὶ δίδωμι νικητήριον».

«Oh virgen, hermosas estaciones engendraron esta manzana, un hermoso árbol la nutrió bajo el sol que la hizo madurar, y la fortuna la custodió de cerca. Como tengo ojos, no pude dejarla así (...) podría haberse caído al suelo y la hubieran pisoteado los rebaños o la hubiera envenenado una criatura rastrera o la hubiera consumido el Tiempo mientras esperaba ahí, observada, objeto de alabanza estéril. Este es el premio que obtuvo Afrodita por su belleza, y es lo que te doy como premio por igual victoria».[3]

Dafnis deja caer la manzana en el regazo de Cloe, que lo besa «y entonces Dafnis no se arrepintió de haberse atrevido a subir tan alto».

Dafnis es un amante que se toma los motivos literarios literalmente. Aquí corteja a su amada con el símbolo mismo del cortejo y pone en escena el paradigmático alcance del deseo. Longo espera que uno reconozca la manzana alta en la rama más alta del poema de Safo[4] y que lea el gesto de Dafnis como si fuera emblemático. Al mismo tiempo, la manzana es un típico obsequio amoroso, bien conocida a través de la poesía y el arte griegos como ofrenda favorita de un amante a su amado. La asociación tradicional de la manzana con Afrodita y con el juicio de Paris es otro aspecto de la simbolización erótica, aquí evocada por el propio Dafnis. Y podría pensarse que la manzana representa a Cloe como novia, que florece en estado salvaje y que pronto será arrancada para el matrimonio. Las actitudes respectivas de

3 Longo, *Dafnis y Cloe*, libro 3, 33-34.
4 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 105a.

amante y amada también son estereotípicas: el deseo incontenible encuentra una firme resistencia. Él insiste, ella se entrega, la que pierde es la manzana. Estos múltiples niveles de inferencia flotan sobre el dato narrativo esencial: la manzana es real y se premia con un beso real, o eso es lo que leemos.

La novela de Longo es un tejido continuo de esos niveles, que él sostiene en el aire de una manera rica y transparente, contra los hechos de la trama, tal como la manzana que «flota» sobre el árbol. Por un momento miremos más de cerca la manzana del texto de Longo. Longo ha elegido un verbo un poco extraño con el que suspender la manzana del árbol: *epeteto* viene de *petomai*, el verbo «volar».[5] Generalmente se aplica a las criaturas con alas o a las emociones que atraviesan el corazón de una sola barrida. Es frecuente en el caso de la emoción erótica en especial; Safo utiliza por ejemplo este verbo en el fragmento 31 para decir que el eros «pone alas a mi corazón dentro del pecho» o que el eros «hace que mi corazón vuele». Aquí Longo usa el verbo en pretérito imperfecto. Es decir, detiene la acción del verbo en el tiempo (el imperfecto expresa continuidad) de modo que, como la flecha en la paradoja de Zenón, la manzana vuela y a la vez está quieta. Es más, la oración en que la manzana vuela es una oración que flota en una relación paradójica, paratáctica, con las oraciones que la anteceden. La relación es paratáctica porque el conector que une la oración al texto es simplemente «y» (*kai*). La relación es paradójica porque la afirmación «y una manzana flotaba» es una clara contradicción respecto de las tres afirmaciones precedentes que nos dicen que al árbol le habían arrancado todo, no quedaban ni frutos ni hojas, cada una de las ramas estaba desnuda. Invariablemente, los traductores de Longo

5 Libro 3, 33.

cambian su «y» por «pero» de modo que la manzana impertinente de pronto se lanza desde una cláusula adversativa hacia nuestro ámbito gramático. Pero el objetivo de Longo no es tan común. Su gramática intercepta nuestro ámbito complaciente y lo parte en dos. Por un lado, vemos un árbol desnudo. Por otro lado, flota una manzana. «*Y*» la relación entre ellos es algo paradójico. El «y» de Longo nos coloca en un punto ciego desde el que vemos algo más de lo que literalmente está ahí.

Longo espera mucho de su lector. La situación de conocimiento privilegiada que disfrutamos al leer *Dafnis y Cloe* no depende simplemente de la creencia en que las cosas terminarán bien. Longo supone, y con eso juega, que un público alfabetizado dispone de toda la historia de los *topoi* eróticos y de perspicacia gramatical. Quiere darnos una experiencia sostenida de ese registro de actividad mental, la metáfora, que mejor se aproxima al eros. Pensemos cómo se siente. Mientras leemos la novela, nuestra mente pasa del nivel de los personajes, los episodios y las pistas al nivel de las ideas, las soluciones, la exégesis. La actividad provoca deleite, pero también dolor. Cada cambio viene acompañado de una aguda sensación de que algo se está perdiendo, o que ya se ha perdido. La exégesis daña e interrumpe la concentración pura en la narración. La narración insiste en distraer nuestra atención de la exégesis. Sin embargo, nuestra mente se resiste a abandonar cualquier nivel de actividad, y queda cautivada en un punto de estereoscopía entre los dos. Ambos componen un único significado. El novelista que construye este momento de cruce emocional y cognitivo está haciendo el amor, y el objeto de su cortejo somos nosotros. ¡El libro y su autor eran nuestro proxeneta!, grita Francesca en el infierno, o al menos eso es lo que leemos en el *Infierno*.[6]

6 Dante Alighieri, *Infierno*, libro 5, 137.

Letters, letters

«Letters» (*grammata*) puede significar «letras del alfabeto» y también «epístolas», tanto en griego como en inglés.[1] Las novelas contienen ambas, y ofrecen dos perspectivas diferentes sobre el punto ciego del deseo. Las «letters», en el sentido amplio de «letras», es decir, el ardid flotante de la novela como texto escrito, mantienen la tensión erótica en el nivel de la experiencia de lectura. Hay un circuito triangular que corre del escritor al lector a los personajes de la historia; cuando los puntos del circuito se conectan, el placer difícil de la paradoja puede sentirse de manera electrizante. Las «letters» en el sentido más estricto, epístolas, cartas o mensajes escritos, funcionan dentro del argumento de varias novelas como un subterfugio erótico entre los personajes. El efecto es el que esperaríamos: triangular, paradójico, eléctrico. En las tantas situaciones epistolares que se encuentran en las novelas antiguas, las cartas nunca se utilizan para expresar directamente una declaración de amor entre el amante y el amado. Las cartas se colocan de manera oblicua

1 Optamos por dejar «letters» en inglés dado que en castellano no hay equivalencia [N. de las T.].

respecto de la acción y despliegan una relación de tres ángulos: A escribe a C sobre B, o B lee una carta de C en presencia de A, y así sucesivamente. Cuando en las novelas se leen cartas, la consecuencia inmediata es la introducción de una paradoja en las emociones del amante (placer y dolor a la vez) y en sus estrategias (ahora obstruidas por una presencia ausente).

Consideremos una novela de Aquiles Tacio (siglos III-IV d. C.) llamada *Leucipa y Clitofonte*. El héroe (Clitofonte), que cree que su amada (Leucipa) está muerta, está a punto de casarse con otra mujer cuando recibe una carta de Leucipa. Interrumpe la boda para leer la carta de Leucipa, que la trae «ante los ojos de su alma», y un intenso rubor de vergüenza aparece en sus mejillas «como si lo hubieran descubierto en el acto mismo de adulterio».[2] Clitofonte se sienta en ese instante a escribir una respuesta «dictada por el mismo Eros». Las primeras líneas trazan claramente el circuito de tres puntos que conecta al amante, al amado y las *grammata*, cada uno en su ángulo habitual:

> «Χαῖρέ μοι, ὦ δέσποινα Λευκίππη. δυστυχῶ μὲν ἐν οἷς εὐτυχῶ, ὅτι σὲ παρὼν παροῦσαν ὥς ἀποδημοῦσαν ὁρῶ διὰ γραμμάτων».

> «Salud, dama Leucipa, soy desdichado en medio del júbilo porque te veo presente y al mismo tiempo ausente en esta carta».[3]

Clitofonte continúa la carta proclamando su amor y suplicando a Leucipa que mantenga vivo su deseo hasta que pueda reunirse con ella. Las cartas escritas tienen la presencia y la autoridad de una tercera persona, que es testigo, juez y conducto

2 Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, libro 5, 19.
3 *Ibidem*, libro 5, 20.

de la carga erótica. Las cartas son el mecanismo de la paradoja erótica, al mismo tiempo conector y separador, doloroso y dulce. Las cartas construyen el espacio del deseo y encienden en él esas emociones contradictorias que mantienen al amante alerta a su propio punto muerto. Las cartas detienen y complican una situación de dos términos al conjurar una tercera persona que no está literalmente allí, y al volver súbitamente visible la diferencia entre lo que es (la relación erótica real y presente entre Clitofonte y la otra mujer) y lo que podría ser (el amor ideal de Clitofonte y Leucipa). Las cartas proyectan lo ideal sobre la pantalla de lo real. Desde el interior de las cartas, Eros actúa.

Hay un ejemplo más hierático en la novela *Etiópicas* de Heliodoro. Aquí el texto escrito no es una carta pero funciona del mismo modo. La heroína de Heliodoro (Cariclea) es la hija blanca de la reina negra de Etiopía. La reina elige deshacerse de su hija recién nacida antes que enfrentar las preguntas desconfiadas de su marido, y entonces la abandona, envuelta en una *tainia* (una cofia o turbante). Sin embargo, no es una *tainia* cualquiera: la reina inscribe en ella un texto que explica la historia de la niña y su piel blanca. Resulta que a la niña la rescatan unos sacerdotes y la crían en Delfos. Pasan los años y la novela va por su cuarto libro cuando el novelista llega a revelarnos el texto de la *tainia*. La escena en que se la lee se reserva para un momento de crisis erótica: Cariclea está a punto de morir de amor por un tal Teágenes cuando un sacerdote que quiere salvar la vida de la joven lee la *tainia*.

Allí dice la reina de Etiopía:

> (...) ἐπειδὴ δέ σε λευκὴν ἀπέτεκον, ἀπρόσφυλον Αἰθιόπων χροιὰν ἀπαυγάζουσαν, ἐγὼ μὲν τὴν αἰτίαν ἐγνώριζον, ὅτι μοι παρὰ τὴν ὁμιλίαν τὴν πρὸς τὸν ἄνδρα προσβλέψαι τὴν Ἀνδρομέδαν ἡ γραφὴ

> *παρασχοῦσα, καὶ πανταχόθεν ἐπιδεἱξασα γυμνήν (ἄρτι γὰρ αὐτὴν ἀπὸ τῶν πετρῶν ὁ Περσεὺς κατῆγεν), ὁμοειδὲς ἐκείνῃ τὸ σπαρὲν οὐκ εὐτυχῶς ἐμόρφωσεν.*
>
> (...) cuando te traje al mundo, con tu piel blanca radiante como la luz —algo incongruente en un etíope—, supe la razón. Verás, en el preciso momento en que mi marido me penetraba, yo clavé los ojos en una pintura que representaba a Andrómeda. La pintura la mostraba completamente desnuda, mientras Perseo la liberaba de la roca. Su aspecto cambió —y no por fortuna— mi semilla.[4]

Ahora bien, aquí hay un triángulo interesante. El deseo de Cariclea por Teágenes se repliega hacia atrás en el tiempo e incorpora una infidelidad estética por parte de la madre. En el momento del coito con su marido, la reina pensaba en otra cosa. Otra aventura amorosa captaba su atención, el eros mítico o ideal de Perseo y Andrómeda. La reina triangulaba.

No es un triángulo sencillo. Heliodoro no es un autor sencillo. Un crítico bizantino comparó la literatura de Heliodoro con un cúmulo de serpientes con la cola expuesta y la cabeza oculta.[5] Más aún, Heliodoro nos advierte de antemano que la escritura de la reina es oscura, porque eligió inscribir la *tainia*

> (...) γράμμασιν Αἰθιοπικοῖς, οὐ δημοτικοῖς ἀλλὰ βασιλικοῖς, ἐστιγμένην, ἅ δὴ τοῖς Αἰγυπτίων ἱερατικοῖς καλουμένοις ὡμοίωνται.

4 Heliodoro, *Etiópicas*, libro 4, 8.5.
5 Miguel Psellos; véase A. Colonna (ed.), *Heliodori Aethiopica*, Roma, Libreria dello Stato, 1938, p. 364.

> (...) no en el alfabeto demótico etíope sino con las letras «de la realeza» [*grammasin basilikois*] que se asemejan a la escritura hierática egipcia.[6]

La escritura es preciosa y el sentido enroscado. No obstante, se reconocen los componentes habituales de un triángulo erótico. Vemos al rey de Etiopía intentando fundirse con su amada esposa. Justo entonces sucede un acto de interceptación, se abre un tercer ángulo. Mediante un cambio de distancia de lejos a cerca, de lo ideal a lo real, Perseo y Andrómeda interceptan la mirada de la reina y parten su deseo. Su imaginación da un vuelco. Y en el momento en que pasa de lo real (el marido) a lo posible (Perseo y Andrómeda), sucede algo paradójico: Cariclea.

Cariclea es una paradoja primero en el nivel de los hechos (blanca de madre negra), pero también en el nivel de la inferencia. Pese a que por sí misma no ha puesto en peligro su amor por Teágenes, vemos que su perfecta castidad (de la que su piel blanca podría considerarse un símbolo) ha tomado su color (blanco) antes de su nacimiento debido a una inconstancia momentánea de la mente de su madre. En su caso la blancura es una clave de la impureza: vemos el sentido de esto proyectado en su incongruencia, a medida que la *tainia* despliega la historia. Contemplamos ese punto de incongruente congruencia y los datos que componen el razonamiento adquieren en nuestra mente un carácter distorsionado. ¿Puede una pintura transformar la carne real? ¿Puede una metáfora volver blanca la realidad? Es una historia deliciosa, pero poco satisfactoria en cuanto exégesis, y nuestra mente continúa intentando alcanzar una respuesta. Cada vez que lo intenta, la concepción se transforma en

6 Heliodoro, *Etiópicas*, libro 4, 8.1.

interceptación: la semilla negra de Cariclea se pliega dentro de la piel blanca de Andrómeda y desaparece.

Situados en el punto ciego de ese ardid, sentimos deleite y desasosiego. Nuestra respuesta contradictoria hace eco en un lector dentro de la novela. El sacerdote (Calasiris) que lee la *tainia* con la esperanza de descubrir cómo salvar a Cariclea deja registro de su propia reacción:

> (...) cuando leí estas cosas, reconocí y me maravilló la providencia de los dioses y al mismo tiempo me colmé de placer y de dolor: me encontré en un estado mental nuevo, llorando y regocijándome simultáneamente.[7]

Dejemos en claro la importancia que Heliodoro ha dado a la lectura y la escritura en esta escena central de su novela. Por la manera en que ha ordenado su relato, es un acto de lectura el que detiene y complica la situación erótica (entre Cariclea y Teágenes) al desplegar un tercer ángulo (la historia de la concepción de Cariclea). En ese tercer ángulo opera el ardid del eros. Se genera la paradoja. Las emociones se dividen. Desde el interior de un texto escrito el eros actúa sobre Calasiris para provocar en él el estado mental típico de los lectores de novelas. Nos adentramos en ese texto hierático tratando de alcanzar el significado de la piel blanca de Cariclea. El significado se transforma, cambia, y nos elude, pero seguimos anhelando perseguirlo, como si fuera el amado mismo.

Podríamos comparar estas novelas griegas con un romance anónimo latino del siglo V o VI d. C. que se llama *Historia de Apolonio de Tiro*, que relata el amor de Apolonio por la hija del

7 *Ibidem*, libro 4, 9.1.

rey de Pentápolis. Apolonio planea conquistar a la chica convirtiéndose en su tutor y distrayendo su atención de los pretendientes rivales por medio del poder seductor de las propias letras. Cuando ella se enamora lo hace del saber de Apolonio, nos dice el novelista.[8] Los rivales piden audiencia pero el padre de ella los aleja:

> *Rex ait non apto tempore interpellastis. Filia enim mea studio uacat et pro amore studiorum imbecillis iacet.*

> No es un buen momento para insistir en pedir la mano de mi hija, pues está enteramente absorbida por el aprendizaje y tan enamorada de sus estudios que yace enferma en su cama.[9]

Entonces el rey Antíoco emplea el mecanismo de las letras/cartas para establecer un triángulo erótico. Invita a cada pretendiente a escribir su nombre y su dote en una tablilla que entregará a su hija para que ella pueda elegir entre ellos. Apolonio lleva a la joven la tablilla, y mientras ella la lee ante él se establece el triángulo conocido de amante, amado y rivales en lo escrito. Pero esta heroína no es ignorante de las letras. Disgustada con la geometría del triángulo que aparece ante sus ojos, la hija del rey reconstruye los ángulos. Escribe el nombre de Apolonio en la tablilla y se la envía a su padre con su propio sello.[10] Los críticos literarios de la novela se impacientan con esta «farsa letrada» y plantean preguntas sobre la plausibilidad, como por ejemplo «¿Por qué el rey sugiere el procedimiento extraordinario y engorroso de escribirle a alguien que está a pocos

8 Capítulo 17.
9 Capítulo 19.
10 Capítulo 20-21.

metros de distancia?».[11] ¿Acaso la escritura dice algo que no podría ser dicho de otro modo?

En este romance, como en la novela de Heliodoro, las letras expresan su propio poder, el poder de cambiar eróticamente la realidad. Son las letras las que atizan el fuego del amor de la hija del rey cuando esta conoce a Apolonio. Son las letras las que plantean al amante y a la amada el dilema de la presencia ausente cuando ella está ante Apolonio leyendo los nombres de sus rivales. Son las letras las que le permiten dar vuelta el triángulo del eros cuando trasciende las convenciones literarias y reescribe la escena amorosa para ajustarla a su propio deseo. Esta heroína entiende el arte erótico de las letras de forma tan completa como el propio autor. Tan sensiblemente como la de Montaigne, su Página hace el amor.

Hay dos clases de letras aquí (el alfabeto y la epístola) y también se hace el amor de dos maneras (como lectores, también se nos conquista a nosotros). Cada una encaja dentro de la otra. Así como las letras del alfabeto componen las epístolas del amante, así la aventura amorosa de Apolonio y la hija del rey compone la acción seductora de esta novela. Pero la heroína se apropia de la página. Ella incauta las letras de una epístola en particular y construye para sí la historia de amor que quiere que la novela cuente. Por un cambio de distancia actúa desde la trama para triangular esa trama (inscribiendo el nombre de Apolonio entre sus rivales) como si ella misma fuera la novelista, como si las letras mismas fueran una forma de entendimiento inevitablemente erótica.

Cuando la hija del rey hace ese cambio, lo hace mediante un acto de imaginación, extendiéndose desde lo real (la lista de

11 B. E. Perry, *The Ancient Romances*, Berkeley/Los Angeles, California University Press, 1967, pp. 306-307.

pretendientes inscriptos en la tablilla de su padre) hacia lo posible (el pretendiente no nombrado de su propia preferencia). Cuando hace ese cambio toma del autor el *topos* de la escritura de letras, y pasa de un plano (literal) del relato a otro diferente. Ese cambio es un acto de impertinencia letrística y nos deleita. Al mismo tiempo, todo el procedimiento de la escena nos puede resultar «extraordinario y engorroso». Pero al entender las letras como un *topos* novelístico se nos arrastra a una acción erótica cinética, triangular, deliciosa y perturbadora. Cuando escribe el nombre de su amante en la tablilla, la hija del rey nos seduce.

Significados que se pliegan

Desde los primeros tiempos de su puesta en práctica, los antiguos consideraron la técnica de la escritura y la lectura un instrumento de privacidad o de secreto. En una sociedad donde la escritura no existe, toda comunicación es de algún modo pública. Sin duda, un mensaje enviado por un heraldo y declamado al aire libre es un comunicado menos privado que una carta escrita solo para nuestros ojos. Los primeros lectores y escritores parecen haber sido intensamente conscientes de esta diferencia. Hay un antiguo acertijo, atribuido a Safo, que expresa su actitud:

> ἔστι φύσις θήλεια βρέφη σῴζουσ᾽ ὑπὸ κόλποις αὑτῆς, ὄντα δ᾽ ἄφωνα βοὴν ἵστησι γεγωνὸν καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἠπείρου διὰ πάσης οἷς ἐθέλει θνητῶν, τοῖς δ᾽ οὐδὲ παροῦσιν ἀκούειν ἔξεστιν, κωφὴν δ᾽ ἀκοῆς αἴσθησιν ἔχουσιν (...)

> ¿Qué criatura (pregunta Safo) es femenina por naturaleza y esconde en su vientre niños no nacidos que, aunque no tienen voz, le hablan a la gente que está lejos?

Safo misma responde el acertijo:

θήλεια μέν νύν ἐστι φύσις ἐπιστολή, βρέφη δ᾽ ἐν αὐτῇ περιφέρει τὰ γράμματα· ἄφωνα δ᾽ ὄντα ταῦτα τοῖς πόρρω λαλεῖ οἷς βούλεθ᾽, ἕτερος δ᾽ ἂν τύχῃ τις πλησίον ἑστὼς ἀναγινώσκοντος, οὐκ ἀκούεται.

La criatura femenina es una carta (epístola). Los niños no nacidos son las letras (del alfabeto) que contiene. Y las letras, aunque no tienen voz, hablan a la gente que está lejos, a quien quieran. Pero si por casualidad hubiera otra persona parada justo al lado del que lee, no escuchará.[1]

Las letras vuelven presente lo ausente, y de una manera única, como si fueran un código privado que va del escritor al lector. El poeta Arquíloco aplica a su propia poesía la metáfora del código, porque se refiere a sí mismo, cuando envía un poema a alguien, como un *skutalē*. Más conocido como método empleado por los espartanos para enviar mensajes, el *skutalē* era una vara o bastón en torno del cual se enrollaba una tira de pergamino. El código funcionaba enrollando la tira de una manera precisa, sobre la que se escribía el mensaje, y luego se enviaba la tira desenrollada al destinatario, que para leerla la volvía a enrollar de ese mismo modo alrededor de una vara similar.[2] La metáfora de Arquíloco entiende el acto de comunicación como una conspiración íntima entre el escritor y el lector. Juntos componen un significado haciendo coincidir dos mitades de un texto. Es un significado no accesible a los demás.

1 Antífanes en T. Kock (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1880-1880, 3 vols., fr. 196; véase Ateneo de Náucratis en G. Kaibel (ed.), *Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum*, Leipzig, Teubner, 1887-1890, 3 vols., libro 10, 450e-f.

2 L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 57.

Un conocido pasaje de *Las suplicantes* de Esquilo también enfatiza las posibilidades criptográficas de la escritura. Aquí el rey Pelasgo, al anunciar *viva voce* una decisión democrática, contrasta su declaración llana y pública con el registro furtivo de los textos escritos:

τοιάδε δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία
ψῆφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βίαι
στόλον γυναικῶν· τῶνδ' ἐφήλωται τορῶς
γόμφος διαμπὰξ ὡς μένειν ἀραρότως.
ταῦτ' οὐ πίναξίν ἐστιν ἐγγεγραμμένα
οὐδ' ἐν πτυχαῖς βύβλων κατεσφραγισμένα,
σαφῆ δ' ἀκούεις ἐξ ἐλευθεροστόμου
γλώσσης.

Esta es la decisión que la ciudad ha tomado
con el voto unánime del pueblo (...)
Un clavo la atraviesa, se ha clavado hasta el fondo,
para que quede fija.
No ha sido escrita en tablillas
ni ha quedado sellada en un rollo de papiro,
sino que la escuchas nítidamente en una lengua
que habla con toda libertad.[3]

Las palabras escritas, insinúa Pelasgo, pueden plegarse y desaparecer. Solo la palabra dicha no queda sellada, no se pliega, no se oculta ni es antidemocrática.

Ahora bien, plegar libros y tablillas formaba parte de la realidad del mundo antiguo. En el período arcaico y clásico el

3 Esquilo, *Las suplicantes*, 942-949.

soporte de escritura más habitual para enviar cartas o mensajes era el *deltos*, una tablilla de madera o de cera, con bisagras, que una vez inscripta se plegaba sobre sí misma para ocultar las palabras que llevaba escritas dentro. El lector desplegaba la tablilla para enfrentarse a un significado que estaba dirigido sólo a él. Algunos también utilizaban tablillas de metal, en especial quienes consultaban un oráculo. En Dodona, por ejemplo, que funcionaba activamente como santuario oracular desde el siglo VII, los arqueólogos han descubierto alrededor de ciento cincuenta tablillas que contenían preguntas escritas y dirigidas al oráculo de Zeus. La gran variedad de caligrafías y la variación en la ortografía y la gramática de las tablillas indican que cada una fue escrita por la propia persona que consultaba el oráculo. Las tablillas son de plomo. Cada una es una tira angosta en forma de cinta y lleva escritas entre dos y cuatro líneas que ocupan el largo de la tira. En casi todos los casos, luego de escribirse, la tira ha sido plegada varias veces con cuidado para ocultar lo escrito en su interior. Evidentemente, la manera en que se plegaban estas cintas de plomo explica su forma y también el hecho de que la pregunta nunca quedara escrita del lado de afuera de la tira.[4] Las preguntas que en Dodona cada uno escribe sobre el plomo son un secreto que cada uno comparte únicamente con el oráculo de Zeus.

Los textos plegados y los significados privados eran un hecho literal para los lectores antiguos. Pero aquí también hay una realidad metafórica. Una metáfora tan antigua como Homero, cuyo relato del mito de Belerofonte en el canto 6 de la *Ilíada* es la historia más antigua de las letras, la lectura y la escritura que tenemos en griego.

4 H. W. Parke, *The Oracles of Zeus. Dodona, Olympia, Ammon*, Oxford, Blackwell, 1967, p. 114.

Después de todo, Belerofonte está bastante equivocado

Pese a que está incluida en una genealogía épica, la de Belerofonte es una historia de triángulos eróticos, un tema ideal para una novela. No sabemos de dónde tomó Homero la historia; se cree que refleja un estrato de origen lidio, extremadamente antiguo, de la tradición épica que le sirvió de punto de partida, perteneciente a una época muy anterior a la suya (suponiendo que situemos a Homero en el siglo VIII a. C.). Una época en que el mundo egeo, o al menos la gente de Licia, donde acontece la historia, conocía cierta forma de lectura y escritura. Nadie sabe cuál era ese sistema de escritura. Tal vez ni el mismo Homero lo sabía. En general los académicos sostienen que Homero era analfabeto; sea como fuere, mientras cuenta la historia de Belerofonte no muestra la más mínima fascinación por el fenómeno de la escritura y la lectura que juega allí un papel crucial. El motivo de las letras resulta hasta tal punto fallido que nos deja pensando.

Belerofonte era un joven dotado por los dioses de una belleza excepcional.[1] Exiliado de su patria por asesinato, se refugia con el rey Preto de Éfira y sin darse cuenta despierta el amor en el

1 *Ilíada*, canto 6, 156.

corazón de Antea, la esposa de Preto. La amante se «enloquece de deseo»,[2] el amado no responde: un típico escenario erótico que provoca una típica reacción erótica en Antea. Ella triangula. Mediante una mentira hace que su marido arda de celos de Belerofonte, y que se decida a destruir al joven, pero no en un enfrentamiento directo. Preto prepara una especie de trampa en la que los tres ángulos del eros se cerrarán sobre Belerofonte cuando un texto mortal los accione. Belerofonte es enviado a Licia, al palacio del padre de Antea, llevando consigo su propio certificado de muerte:

> πέμπε δέ μιν Λυκίηνδέ, πόρεν δ' ὅ γε σήματα λυγρὰ
> γράψας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά,
> δεῖξαι δ' ἠνώγειν ᾧ πενθερῷ ὄφρ' ἀπόλοιτο.

> [Preto] lo envió a Licia y le entregó un fúnebre
> [texto escrito [*sēmata lugra*]
> pues había escrito muchas cosas aniquilantes [*thumophthora*]
> [en una tablilla plegada,
> ordenándole que la entregara al padre de Antea para asegurar
> [así la destrucción de Belerofonte.[3]

¿Cuáles son las «cosas aniquilantes» de la tablilla plegada? La vida a ser aniquilada es la de Belerofonte y el que aniquila, el padre de Antea. Entonces lo más probable es que Preto le cuente al padre que su casta hija ha sido avergonzada por el canalla violador de Belerofonte: el triángulo erótico iniciado en la imaginación de Antea ahora adquiere el estatus de hecho

2 *Ibidem*, canto 6, 160.
3 *Ibidem*, canto 6, 168-170.

escrito. (Ese hecho es una mentira pero también lo es toda novela; esto no debería detenernos). Sobre el hecho se proyecta una metáfora que casi mata a Belerofonte. La metáfora reúne la acción de cortejar a un amante y la acción de leer un texto escrito en la pantalla de la vida de Belerofonte. Ya que es doblemente víctima involuntaria de los signos que porta. Primero su propia belleza, don de los dioses, seduce a Antea, sin que él lo sepa. Después la tablilla plegada, que le entrega Preto, es la orden escrita de su muerte, y él no la lee. Las «cosas aniquilantes» son el texto que lleva, pero la palabra (*thumophthora*) es ambigua. En la superficie, «cosas aniquilantes» se refiere al asesinato planeado de Belerofonte, pero el adjetivo también puede expresar el sentido emocional «desgarrador»[4] y evocar la belleza seductora que enloqueció a Antea. El cortejo involuntario da comienzo a la historia de Belerofonte. El texto no leído la acabará. Estas posibilidades se presentan precisamente ahí donde Belerofonte no puede verlas.

Belerofonte es una metáfora viva del punto ciego del eros, ya que lleva en su rostro (la belleza) y en sus manos (la tablilla) un significado que él no decodifica. El texto para él queda plegado, literal y metafóricamente. Desplegado, sus dos lados componen un significado, un significado vitalmente incongruente con la realidad concreta de Belerofonte (vivo). Un significado que es un verbo y que actuará asignando un nuevo predicado a Belerofonte (muerto). Un significado cuyo sentido nuevo no oscurecerá por completo el sentido anterior, ni la diferencia entre ambos (ya que la muerte hace visible la vida al volverla ausente). El significado es un punto ciego en el que el conocimiento que tiene Belerofonte de su propia situación

4 Como en el caso de la *Odisea*, canto 4, 716.

desaparece dentro de sí. Si Belerofonte desplegara la tablilla e interceptara el mensaje que lleva, exclamaría (con Aristóteles): «Bueno, ¡después de todo estaba bastante equivocado!». Sería un momento intensamente doloroso. También podría salvarle la vida. Tenemos que seguir volviendo a momentos de este tipo si queremos seguir en contacto con lo posible.

«Belerofonte, ningún otro, llevó la carta él mismo: de una manera, por así decirlo, trágica, atrapado por sus propias alas», dice Eustacio en su antiguo comentario del texto de la *Ilíada*. Eustacio sobreinterpreta. Tal como Homero relata la historia, no hay nada trágico en ella, pues Belerofonte no es «atrapado» en Licia de ninguna manera. Tras llegar a la corte del padre de Antea, entrega al rey la carta que lo condena, después desacredita su contenido mediante unas pocas proezas heroicas y como recompensa consigue como esposa a la otra hija del rey. La tablilla plegada no vuelve a mencionarse. Vemos fácilmente que la historia de Belerofonte, contada por ejemplo desde el punto de vista de Antea, podría haber generado una tragedia (véase el *Hipólito* de Eurípides). Del mismo modo, hay buen material para elaborar un romance sobre Belerofonte y su novia licia. La *Ilíada* no cuenta estas historias. El héroe de Homero es un guerrero y un ganador. Para él el amor es casual. Más aún, los intentos de interpretarlo simbólicamente resultan frustrantes. Al final, Belerofonte gana gracias a su virtud heroica, no por desplegar su propia metáfora. A Homero no le interesan especialmente los rompecabezas de inferencia y referencia que tanto divierten a los novelistas y poetas más tardíos: tiene que pelear una guerra. Tampoco le interesa la escritura de la tablilla plegada. Al igual que Belerofonte, la entrega y luego la ignora. ¿Por qué Belerofonte no lee la tablilla? ¿No siente curiosidad? ¿Es analfabeto? ¿Teme romper el sello? Estas mismas preguntas podrían hacérsele a Homero. ¿Cuál es su relación, como poeta que

habla desde dentro de una antigua tradición oral, con esta viñeta licia sobre alfabetos y triángulos amorosos? ¿Es capaz de leer los signos que está empleando?

No sé cómo pueden responderse estas preguntas. Un poderoso potencial metafórico parece fosilizarse en esta historia tradicional sobre Belerofonte y su texto mortal, pero este potencial no se puede activar sino por medio de la sobreinterpretación. No obstante, la historia ofrece materia para especular sobre la alfabetización y sus efectos en los escritores y lectores. El mito de Belerofonte deriva, como hemos dicho, de una época en que la sociedad licia conocía alguna forma de escritura. El mito reúne algunas de las ideas que hemos explorado en las novelas antiguas. Por ejemplo, se trata de una historia de amor en la que el eros actúa desde un texto plegado; su situación erótica incluye dos términos hasta que el amante deliberadamente complica esa situación añadiendo un tercer ángulo; un texto escrito es el mecanismo de la complicación; en el ángulo por donde el texto escrito entra en la historia hacen tracción elementos de metáfora, inferencia, paradoja y acción imaginativa; estos elementos inscriben un punto ciego en el centro de la historia y en el centro de su héroe, Belerofonte; en ese punto ciego vemos cómo desaparecen varias preguntas importantes sobre Belerofonte, y sobre Homero.

¿Podemos aprender algo de la confluencia repetida, en diferentes géneros, de estos elementos con el fenómeno de la alfabetización?

Aparentemente, tiene sentido que cuando un autor empieza a usar y a pensar sobre la lectura y la escritura su imaginación comienza a transitar determinadas líneas, y su paisaje mental se ilumina desde un ángulo particular. La novela en cuanto género se desarrolló adaptándose a ese ángulo. En lo profundo de la historia de Belerofonte alguna imaginación prehomérica trazó ese

mismo ángulo. Al leerla nos ofrece un placer especial, inextricable. Homero no explota ese placer a la manera reflexiva de los novelistas, y sin embargo nuestra lectura de su versión nos lleva más cerca de la pregunta que ocupa el centro del asunto.

Se trata de una pregunta sobre la relación entre los lectores y su forma de leer. Ya hemos recordado las famosas palabras de Francesca en el *Infierno* de Dante. Se nos ocurren otros escenarios similares, por ejemplo el de la heroína de Pushkin en *Eugenio Oneguin*:

> ¡Tatiana está enamorada de la ficción romántica:
> con qué atención ahora
> lee una novela deliciosa,
> con qué vívido encanto
> absorbe la seductora ficción!
>
> (...) suspira, y tras apropiarse
> del éxtasis de otro, de la melancolía de otro,
> murmura en trance, de memoria,
> una carta al amistoso héroe.[5]

En la vida real, así como en la ficción, los lectores atestiguan la seducción del texto escrito. La novelista Eudora Welty dice de su madre: «Leía a Dickens con el mismo espíritu con el que se hubiera fugado con él».[6] Al propio Dickens no le hubiera incomodado ese espíritu en una lectora, si nos guiamos por una carta que le escribió a Maria Beadnell en 1855. Allí le

5 A. Pushkin, *Eugene Onegin*, Princeton, Princeton University Press, 1964, 4 vols., canto 3, 9. (Existe traducción al español: *Eugenio Oneguin*, Buenos Aires, Corregidor, 1977).

6 *One Writer's Beginnings*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 17.

habla de su novela *David Copperfield* a la mujer que le inspiró el personaje de Dora: «Tal vez una o dos veces habrá dejado el libro y pensado "¡Cuánto debe haberme amado ese muchacho y cuán vívidamente lo recuerda este hombre!"».[7] A través de Francesca, a través de Tatiana, a través de Maria Beadnell, a través de la madre de Eudora Welty, salta de la página escrita alguna corriente del eros. Nosotros mismos la hemos sentido, leyendo a Montaigne o a Heliodoro o a Safo. ¿Podemos llegar a apreciar este fenómeno de forma más realista? ¿Qué tiene de erótico leer y escribir?

7 M. Slater, *Dickens and Women*, Londres, Dent, 1983, p. 66.

Realista

Ahora nadie me contradice y la sal ha desaparecido de mi vida.
La reina Victoria, tras la muerte de Alberto

Eros ama el conflicto y se deleita con los resultados paradójicos.
Caritón, *Quéreas y Calírroe*

No es nada nuevo decir que toda declaración es en algún sentido erótica, que todo lenguaje muestra en algún nivel la estructura del deseo. Ya en el lenguaje de Homero, el mismo verbo (*mnaomai*) significa «dirigir la atención hacia, mencionar» y también «cortejar, pretender, ser un pretendiente». Ya en la antigua mitología griega, la misma diosa (Peitō) es responsable de la persuasión retórica y del arte de la seducción. Ya en las primeras metáforas, son las «alas» o el «aliento» los que mueven las palabras del hablante al oyente, tal como mueven al eros del amante al amado. Pero las palabras que se escriben o se leen de pronto vuelven intensamente nítidos los bordes de las unidades del lenguaje y los bordes de esas unidades llamadas «lector» y «escritor». A través de los bordes va y vuelve una relación sexual simbólica. Así como las vocales y las consonantes de un alfabeto interactúan simbólicamente para formar una palabra

escrita, así el escritor y el lector reúnen dos mitades de un significado, y el amante y el amado encajan como dos partes de un nudillo. Se produce una íntima conspiración. El significado compuesto es privado y verdadero y tiene sentido de forma perfecta, permanente. Al menos idealmente, es así.

En realidad, ni el lector ni el escritor ni el amante logran tal consumación. Las palabras que leemos y las palabras que escribimos nunca dicen exactamente lo que queremos decir. Las personas que amamos nunca son exactamente como deseamos que sean. Los dos *symbola* nunca encajan a la perfección. En el medio está el eros.

Tanto la experiencia del deseo como la experiencia de la lectura tienen algo que enseñarnos acerca de los bordes. Hemos intentado ver qué es ese algo consultando literatura antigua, lírica y romántica, para ver cómo se presenta el eros allí. Hemos observado de qué modo los poetas arcaicos dan forma a los poemas de amor (como triángulos) y de qué modo los novelistas antiguos construyen sus novelas (como una prolongada experiencia de la paradoja). Vislumbramos rasgos similares incluso en Homero, que hace emerger el fenómeno de la lectura y la escritura en la historia de Belerofonte. Especulamos sobre el propósito de los escritores (¿seducir a los lectores?) y finalmente llegamos a sospechar que lo que el lector desea de la lectura y lo que el amante desea del amor son experiencias de diseño muy similar. Un diseño necesariamente triangular, que encarna una aspiración a lo desconocido.

El deseo de conocimiento es la marca de la bestia: Aristóteles dice que «Todo hombre aspira a conocer».[1] El hecho de percibir el propio borde en el momento del deseo, el hecho de percibir los

1 *Metafísica*, *A*, libro 1, 980a21.

bordes de las palabras momento a momento en la lectura (y la escritura), nos incita a ir más allá de los bordes perceptibles: hacia otra cosa, hacia algo que aún no hemos asido. La manzana que no ha sido arrancada, el amado fuera del alcance por un pelo, el significado que no se aprehende del todo, son objetos de conocimiento deseables. La tarea del eros es hacer que lo sigan siendo. Lo desconocido debe seguir siendo desconocido o la novela se acaba. Así como todas las paradojas son, de algún modo, paradojas *sobre* la paradoja, todo eros es, hasta cierto punto, deseo *del* deseo.

Entonces, el ardid. Lo erótico de la lectura (o la escritura) es el juego de la imaginación que se convoca en el espacio que hay entre nosotros y nuestro objeto de conocimiento. Los poetas y los novelistas, como los amantes, dan vida a ese espacio con sus metáforas y subterfugios. Los bordes del espacio son los bordes de las cosas que amamos, cuyas desarmonías hacen que nuestra mente se mueva. Y allí está Eros, un realista nervioso en este campo sentimental, que actúa por amor a la paradoja, es decir, mientras pliega el objeto amado y lo oculta para volverlo un misterio, para hacerlo un punto ciego en el que pueda flotar conocido y desconocido, real y posible, cercano y lejano, deseado y capaz de atraernos.

Placer del hielo

No podemos decir realmente que el tiempo «es» excepto en virtud de su continua tendencia a no ser.

Agustín, *Confesiones*, libro 11, capítulo 14, 17

El tiempo observa desde las sombras
y tose cuando ustedes están por besarse.

W. H. Auden, «Una tarde»

El punto ciego de Eros es una paradoja tanto en el tiempo como en el espacio. El deseo de volver presente lo ausente, o de plegar lo lejano en lo cercano, es también un deseo de embargar el ahora por el entonces. Como amantes nos inclinamos hacia delante hasta un punto en el tiempo llamado «entonces» en que morderemos la tan deseada manzana. Entretanto somos conscientes de que ni bien el «entonces» sobrevenga al «ahora», el momento dulce-amargo, que es nuestro deseo, desaparecerá. No podemos querer eso, y sin embargo lo queremos. Veamos cómo se siente.

Aquí abajo hay un fragmento de una obra satírica de Sófocles llamada *Los amantes de Aquiles*. El fragmento es una descripción del deseo. Gira sutilmente en torno al eros, y de ese modo hace que salgan a la luz diferentes aspectos de su perversidad.

En el centro hay un placer frío y original. En torno al centro se mueven círculos de tiempo, diferentes clases de tiempo, diferentes dilemas que el tiempo plantea. Nótese que este poema es una analogía. No debemos identificar ni el placer ni las varias clases de tiempo con el eros, pero el modo en que se cruzan puede hacer que se sientan como eros.

τὸ γὰρ νόσημα τοῦτ᾽ ἐφίμερον κακόν·
ἔχοιμ᾽ ἂν αὐτὸ μὴ κακῶς ἀπεικάσαι.
ὅταν πάγου φανέντος αἰθρίου χεροῖν
κρύσταλλον ἁρπάσωσι παῖδες εὐπαγῆ,
τὰ πρῶτ᾽ ἔχουσιν ἡδονὰς ποταινίους·
τέλος δ᾽ ὁ θυμὸς οὔθ᾽ ὅπως ἀφῇ θέλει
οὔτ᾽ ἐν χεροῖν τὸ κτῆμα σύμφορον μένειν.
οὕτω δὲ τοὺς ἐρῶντας αὑτὸς ἵμερος
δρᾶν καὶ τὸ μὴ δρᾶν πολλάκις προΐεται.

Esta enfermedad es un mal atado al día.
Aquí va una comparación; no es mala, creo:
cuando el hielo reluce al aire libre,
los niños lo aferran.
El cristal de hielo en las manos es
al principio un placer novedoso.
Pero llega un momento...
en que no se puede soltar la masa que se derrite,
no se puede seguir sujetándola.
Así es el deseo.
Arrastrando al amante a actuar y no actuar,
una y otra vez, arrastrándolo.[1]

1 S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*, Gotinga,

Mucho queda sin decir en este poema, como en cualquier formulación del deseo, y sin embargo es posible que sintamos que sabemos exactamente lo que significa. No se hace ninguna referencia directa, por ejemplo, al deseo como deseable. Aquí el deseo es una «enfermedad» y un «mal» desde el primer verso. Dentro de la comparación (versos 2-7), el deseo pasa a ser placentero, pero el placer es sostener hielo en las manos. Un placer agudamente doloroso, diríamos, y sin embargo no se hace ninguna mención directa del dolor que causa el hielo. Aquí el hielo produce una nueva clase de disfrute. La ausencia de estos atributos predecibles del hielo y del deseo nos sorprenden, como un escalón faltante, pero de todas maneras subimos por el poema. Y de repente nos encontramos en una escalera hecha por Escher o Piranesi. Deriva hacia dos lugares al mismo tiempo y da la sensación de que estuviéramos de pie sobre las dos. ¿Cómo ocurre eso?

Al principio el poema parece una simple composición circular, porque toda la estructura es un símil cuyo *comparandum* (el deseo, versos 1 y 8) rodea claramente a su *comparatio* (aferrar un puñado de hielo, versos 2-7). Así, el deseo forma un anillo alrededor del pequeño universo de sus víctimas: el poeta que se esfuerza en representarlo, los niños fascinados por su símil, el amante atrapado en su compulsión. Pero ese universo no forma

Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, fr. 149. No es casual que el primer verso de la traducción se aparte del texto enmendado de Radt (*ephimeron*) y acepte la lectura del manuscrito (*ephēmeron*). Desde tiempos de Aristóbulo Apostolides (Arsenios de Monemvasía), el *ephēmeron* («atado al día») de los códices ha sido cambiado por *ephimeron* («precioso, deseable») sobre la base de presuntas cuestiones de sentido: ¿por qué Sófocles habría de empezar su descripción del deseo atándolo al tiempo? Creo, y espero demostrarlo, que tiene mucho sentido. *Ephēmeron* es el mal con el que debemos empezar.

el círculo exterior del poema. Uno sigue trepando, pues la escalera sigue en espiral. El deseo al principio del poema es deseo en cuanto transitoriedad: es un «mal efímero» (*ephēmeron kakon*), atado al día que centellea sobre él. El deseo del final del poema es deseo en cuanto repetición: ejerce su fuerza «una y otra vez» (*pollakis*). De manera que el tiempo forma un anillo alrededor del deseo. Ahora bien, cuando uno atisba a través de los círculos concéntricos de tiempo, ve en el corazón del poema un pedazo de hielo derritiéndose. La comparación sorprendente con el hielo se cuela en nuestra percepción como un shock semejante al que los niños deben sentir en sus manos. El poema nos sitúa para el shock, en una interfaz entre dos clases de tiempo, cada una de las cuales asciende en espiral con su propia lógica a través de la estructura del poema y a través de la psicología del deseo. Estas dos clases de tiempo parecen encajar entre sí, aunque hay un punto en el que las perspectivas se hacen incompatibles.

Evidentemente el deseo del hielo es un asunto del momento. Pero no sólo lo amenaza el tiempo físico: en este caso el placer del hielo es una *novedad*. Un placer «novedoso», dice el poeta, usando un adjetivo (*potainious*) que otros poetas aplican a un esquema innovador,[2] una forma de tortura original e inesperada,[3] un extravagante estrépito que nunca escuchamos antes.[4] El adjetivo denota algo fresco y no experimentado, tal vez moderno. Con este adjetivo Sófocles resintoniza nuestra sensibilidad hacia el hielo y deja claro que pretende describir el eros no sólo como una dificultad, sino como una paradoja. No se puede decir que el hielo, como sustancia física, es delicioso *porque* se derrite, pero si «derretirse» es una metáfora sobre la

2 Baquílides, oda 16, 51.
3 Esquilo, *Prometeo encadenado*, 102.
4 Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 239.

apreciación estética de la novedad, empieza a volverse nítida una paradoja. Las novedades, por definición, tienen corta vida. Si el placer del hielo consiste, en cierto grado, en la novedad, entonces el hielo debe derretirse para ser deseable.

Así, mientras contemplamos al hielo derretirse, nos distrae una clase diferente de preocupación. El hielo puede perder nuestro favor incluso antes de cambiar de estado. Su «placer» puede cesar de ser «novedoso» y así dejar de ser un placer. De repente las leyes de la física, que gobiernan fenómenos como el derretimiento, se entrecruzan con algunas leyes psicológicas más vagas que gobiernan la esclavitud humana a la novedad en lo referido a maneras y estilos. La novedad es un asunto de la mente y de las emociones; derretirse es un hecho físico. Cada uno se mide en una escala que llamamos temporal, aunque hay dos clases diferentes de tiempo involucradas. ¿En qué punto el dilema de la novedad intercepta el dilema de un pedazo de hielo? ¿Qué debe desear del tiempo un amante? Si retrocedemos y bajamos la escalera que subimos, ¿podremos hacer que la novedad crezca? ¿O congelar el deseo?

Acerquémonos con sutileza a la manera en que Sófocles consigue arrastrarnos hasta estas preguntas. El símil del hielo es un mecanismo delicado e insidioso. Plantea una condición de suspenso en el centro del poema que empuja nuestras mentes y nuestras emociones, así como nuestros sentidos, al conflicto. Nos detenemos ante el destino físico del hielo que se derrite; es, en cierto sentido, el protagonista del símil, y vemos que perece. Al mismo tiempo nos preocupan las manos de los niños. El hielo es frío y cuanto más tiempo lo sostenemos tanto más se enfrían nuestras manos. Pero esta preocupación nos recuerda otra. Cuanto más tiempo lo sostenemos, tanto más se derrite. Entonces, ¿no sería más razonable dejar el hielo, protegiendo las manos y el hielo mismo? Pero aferrarse al hielo deleita a los

niños porque es una novedad. En este punto de nuestro razonamiento, el tiempo tose desde la sombra, como dice Auden. El tiempo es tanto la condición del deleite como del perecimiento. El tiempo reúne la naturaleza del hielo y la naturaleza humana en una coyuntura fatal, de manera que en un momento crítico el encanto cristalino del hielo y la susceptibilidad humana a la novedad se cruzan. Una clase de tiempo (la de los hechos estéticos) se cruza con otra (el tiempo de los hechos físicos) y la disloca.

Este suspenso tiene también un lado sensual. La imagen del tiempo de Sófocles es un trozo de hielo derritiéndose. Es una imagen elegida no solo por su potencial dramático y melodramático, sino también por su historia. Como lectores de poesía lírica griega, aquí reconocemos un *topos* erótico familiar, ya que los poetas imaginan a menudo que el deseo es una sensación de calor y la acción de derretirse. Tradicionalmente Eros es «el que funde los miembros» (*lusimelēs*). Este fragmento de Píndaro es un ejemplo vívido de esta imaginería convencional:

ἀλλ᾽ ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὣς δαχθεὶς ἕλᾳ
ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ᾽ ἂν ἴδω
παίδων νεόγυιον ἐς ἥβαν·

(...) pero soy como la cera de las sagradas abejas
como la cera cuando la muerde el calor:
me derrito cuando miro los frescos miembros de los muchachos.[5]

Convencionalmente, como vemos en Píndaro, en un contexto de calor delicioso derretirse es hasta cierto punto deseable.

5 B. Snell y H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1975-1980, fr. 123, 10-12.

Sófocles subvierte la imagen. Cuando observamos el hielo que se derrite, se dislocan todas nuestras respuestas convencionales a la experiencia del deseo como derretimiento. Como amantes convencionales, disfrutamos de una manera dulce-amarga de la sensación de derretirnos. Como observadores del hielo, nuestros sentimientos respecto del derretimiento son distintos, más complejos. Casi podemos poner en foco esos sentimientos contra la pantalla de la imagen convencional, pero no del todo. En el medio está el eros. La conexión del eros con la imagen convencional del derretimiento, y al mismo tiempo con esta imagen novedosa, empuja nuestra mente al vértigo.

En medio del vértigo, Sófocles nos empuja de nuevo al problema del tiempo. Su símil se despliega como una paradoja de sensaciones: la inquietante imagen del hielo caliente se vuelve casi nítida. El símil implica una respuesta conflictiva: para salvar el hielo hay que congelar el deseo. No podemos querer eso, y sin embargo lo queremos.

Sófocles nos empuja, con el tiempo, una vez más hacia el problema del punto ciego. En este poema el tiempo rodea el deseo y el hielo que se derrite es una imagen del modo en que el deseo rota dentro del tiempo. Rota sobre un eje de lo efímero: depende del día (*ephēmeron*) y con el día se derretirá. Pero los días recomienzan. Rota sobre un eje de novedad: como amantes se nos empuja al vértigo «una y otra vez». No podemos querer eso, y sin embargo lo queremos. Es nuevo cada vez.

Heisenberg ha demostrado que hay clases de conocimiento diferentes que no pueden tenerse en mente a la vez (por ejemplo, la posición de una partícula y su velocidad). En el poema de Sófocles, la semejanza entre el deseo y el hielo nos empuja a ese conocimiento con una fuerza que parte nuestra visión mental, como al amante lo parte la paradoja del deseo. El momento de estereoscopía en la escalera, cuando uno trata de comprender

este poema, no es una mala imitación de esa división erótica. Bastante antes que Heisenberg, Sófocles reconoció, al parecer, que cuando se piensa sobre el tiempo o el deseo no es posible avanzar demasiado. Llega un momento en que aparecen los dilemas, las escaleras se invierten: Eros.

Ahora entonces

> Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.[1]
>
> **Roland Barthes,** *Fragmentos de un discurso amoroso*

La experiencia de eros es un estudio sobre las ambigüedades del tiempo. Los amantes siempre están esperando. Odian esperar; aman esperar. Atrapados entre estos dos sentimientos, los amantes piensan mucho sobre el tiempo, y lo entienden muy bien, a su manera perversa.

El amante tiene la impresión de que el deseo, cuando ocurre, demuele el tiempo, y de que el deseo reúne en sí mismo e iguala

1 R. Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, Nueva York, Hill & Wang, 1978. (Se cita traducción al español de Eduardo Molina, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 [1982], p. 47).

en insignificancia a todos los demás momentos. Sin embargo, a la vez, el amante percibe con mayor intensidad que nadie la diferencia entre el «ahora» de su deseo y todos los demás momentos llamados «entonces» que se alinean antes y después. Uno de esos momentos llamados «entonces» contiene a su amado. Ese momento llama su atención, vertiginosamente, con amor y con odio al mismo tiempo: podemos sentir algo cercano a ese vértigo en el poema de Sófocles sobre el hielo que se derrite. El verdadero deseo del amante, tal como lo vemos en ese puñado de hielo, es eludir las certezas de la física y flotar en las ambigüedades de un espacio-tiempo en el que lo ausente está presente y el «ahora» puede incluir el «entonces» sin dejar de ser «ahora». Desde su atalaya especial, «atrapado entre dos tiempos», como dice Barthes, el amante mira el «ahora» y el «entonces» con un ojo calculador y el corazón encogido. ¡Cómo le gustaría controlar el tiempo! En cambio, el tiempo lo controla a él.

O mejor dicho, Eros se vale del tiempo para controlar al amante. En la poesía griega el amante ve su sujeción al tiempo con franqueza singular y cierto grado de ironía. Se ve a sí mismo atrapado en una doble atadura imposible, víctima al mismo tiempo de la novedad y de la recurrencia. En todos los poetas líricos griegos hay un indicio muy claro de que las perversidades del tiempo eran un tema de preocupación. Ese indicio es una única palabra que en sí misma presenta, en un microcosmos, el dilema temporal del eros. Es el adverbio *dēute*. A nadie que lea poesía lírica griega deja de impactarle la frecuencia y la angustia con que se utiliza ese adverbio. Los poetas del amor lo prefieren a cualquier otra denominación del tiempo.[2] ¿Qué punto en el tiempo denota *dēute*?

2 Cf. el fragmento 59(a)1 de Alcmán en D. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962; y Anacreonte, 349, 1; 356(a)6; 356(b)1; 358; 371, 1; 376, 1; 394(b); 400, 1; 401, 1; 412; 413, 1; 428, 1; Safo en E. Lobel y

El adverbio representa una «*crasis*» o «fusión» de dos palabras que han sido contraídas en una por razones eufónicas. La *crasis* es un fenómeno habitual en griego, pero en este caso produce un efecto inusualmente estereoscópico: cada una de las dos palabras que forman *dēute* representa una visión diferente del tiempo. La intersección de ambas da origen a una suerte de paradoja.

La palabra *dēute* combina la partícula *dē* con el adverbio *aute*. La partícula *dē* significa de manera vívida y dramática que algo realmente está pasando en ese instante.[3] El adverbio *aute* significa «de nuevo, una vez más, otra vez de nuevo».[4] La partícula *dē* señala una percepción viva en el momento presente: «¡Miren eso ahora!». El adverbio *aute* escudriña más allá del momento presente un patrón de acciones repetidas que se despliegan detrás de él: «¡No es la primera vez!». *Dē* nos posiciona en el tiempo y enfatiza ese posicionamiento: *ahora*. *Aute* intercepta el «ahora» y lo ata a una historia de pluralidad de «*entonces*».

Una palabra compleja como *dēute* puede crear un tono complejo. La partícula *dē* en sí misma da una nota de emoción poderosa y alerta; puede evocar toda una gama de matices, desde el *pathos* urgente hasta diversos grados de desprecio. Con frecuencia se advierte algún matiz de ironía o escepticismo.[5] Es una palabra que de pronto hace abrir bien los ojos cuando se la percibe; y hace que luego se entrecierren, comprendiendo. El adverbio

---

D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, frs. 1, 15, 16, 18; 22, 11; 83, 4; 99, 23; 127; 130, 1.

3 J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press, 1954, pp. 203, 219, 250.

4 H. G. Liddell, R. Scott y H. S. Jones (ed.), *Greek English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

5 Denniston, *The Greek Particles*, *op. cit.*, pp. 203-206.

aute se cierra sobre esa comprensión como dos manos unidas en aquiescencia, con profundo asentimiento: una y otra vez.

Cuando los poetas líricos insertan *dēute* en sus poemas de amor, ¿cuál es el efecto? Consideremos primero un ejemplo con el que ya estamos familiarizados. Empezamos este ensayo con un fragmento de Safo:

Ἔρος δηὖτέ μ᾽ ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Eros —¡aquí va otra vez! [*dēute*]— afloja mis miembros
[me lanza a un remolino,
dulce-amargo, imposible de resistir, criatura sigilosa[6]

El intraducible adverbio *dēute* viene como un suspiro largo y hasta salvaje al principio del poema, cuando el amante percibe a su atacante y entiende que es (¡oh no!) ya demasiado tarde (¡no otra vez!) para evitar el deseo. En otro poema Safo se dirige a un amante y dice:

.]. ε .[....].[...κ]έλομαι σ.[
..]. γυλα.[...]α̣νθι λάβοισα α.[
..]κτιν, ἆς σε δηὖτε πόθος τ.[
ἀμφιπόταται
τὰν κάλαν· ἀ γὰρ κατάγωγις αὖτα[
ἐπτόαις᾽ ἴδοισαν,

(...) te pido que tomes tu [lira] y cantes sobre [Gongyla]
mientras el deseo vuela a tu alrededor otra vez ahora [*dēute*]

6 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta, op. cit.*, fr. 130.

porque su vestido te hizo
perder el aliento en el momento en que lo viste (...)[7]

El poeta espartano Alcmán nos da este ejemplo:

Ἔρως με δηὖτε Κύπριδος Fέκατι
γλυκὺς κατείβων καρδίαν ἰαίνει.

Eros —¡sí, otra vez! [*dēute*]— por el amor de Kyrpris
el muy dulce me derrite,
y hace que mi corazón se entibie[8]

Cada uno de estos poemas es una evocación desnuda del momento presente que se cruza con un eco del pasado. El amante que puede correrse de su propia experiencia y evaluarla en estos términos es alguien que ha aprendido a situarse en cierta perspectiva con relación al tiempo, replegando el «entonces» sobre el «ahora». Safo lo hace con pericia, al igual que los otros poetas líricos de este período. La técnica da a sus poemas una fuerza inusual, como si fueran momentos recortados del tiempo real. ¿Cómo llegaron a desarrollar esta técnica?

Estos poetas tan fascinados por las perversidades del tiempo se contaban probablemente, según creo, entre los primeros griegos que absorbieron y emplearon en sus composiciones poéticas la habilidad de la lectura y la escritura. La alfabetización puede hacernos ver el tiempo de modo diferente. Consideremos de qué manera.

Habitualmente describimos el tiempo con metáforas de pasaje. El tiempo pasa. El tiempo es una corriente que fluye, una

7 *Ibidem*, fr. 22, 9-13.
8 D. Page, *Poetae Melici Graeci*, *op. cit.*, fr. 59(a).

vía que se desenrolla, una calle por la que caminamos. Todo lo que nos acontece y nuestras acciones y declaraciones forman parte del paso del tiempo. El lenguaje, especialmente, se enraiza en este proceso móvil y las palabras que pronunciamos se van cuando se va el tiempo; «volando», como dice Homero. «Si se comprende la verdadera naturaleza del lenguaje vemos que constantemente y en todo momento es pasajero».[9] Un acto de habla, entonces, es una experiencia de un proceso temporal: cuando uno pronuncia la palabra «pasajero», la última sílaba no se presenta hasta que las primeras han dejado de ser.[10] Un acto de lectura y escritura, por otro lado, es una experiencia de detenimiento y manipulación temporal. Como escritor o lector uno está al borde de lo pasajero, y escucha desde las sombras el sonido de una tos ambigua. La palabra «pasajero» nos mira desde la página, penetrante como un trozo de hielo que se derrite. Y no desaparece. Temporalmente, la palabra establece con nosotros una relación algo perversa, permanente y pasajera al mismo tiempo. El dominio de esta relación es parte del estudio de las letras. Da al lector o al escritor un anticipo de lo que sería controlar el tiempo.

Cuando uno lee o escribe parece lograr ese control que ansía el amante: una buena perspectiva desde donde sea posible mirar con desapego los dilemas del «ahora» y el «entonces». Cuando el deseo es el tema de un texto que leemos, podemos abrirlo en cualquier parte y terminarlo cuando se nos antoje. Si Eros es algo escrito en una página, podemos cerrar el libro y desprendernos de él. O volver a releer las palabras una y otra vez. Allí

9 W. von Humboldt, *Gesammelte Werke*, Berlín, Verlag von G. Reimer, 1848, vol. 6, p. 8.

10 Cf. Agustín en P. Knoll (ed.), *Sancti Aureli Augustini Confessionum Libri Tredecim*, Leipzig, G. Freytag, 1896, libro 11, 27.

hay un trozo de hielo que siempre se derrite. Lo que está escrito con letras «permanece inamovible y sigue igual», dice el orador del siglo v Isócrates.[11] Platón reflexiona en el *Fedro* sobre los escritores y su actitud hacia la escritura. «La escritura tiene este poder extraño», dice: las personas que aprenden el arte de las letras llegan a creer que poseen una habilidad propia para representar las cosas «claras y fijas» para siempre.[12] Esa creencia puede resultar peligrosa. Ya que sería un poder extraordinario.

¿Qué efecto tendría ese poder en alguien enamorado? ¿Qué pediría el amante al tiempo si lo controlara? Son preguntas relevantes para nuestra investigación sobre el eros ya que, en general, estamos intentando ver qué tiene la pasión del amor para enseñarnos sobre la realidad. Y el amor es una cuestión de control. ¿Qué significa controlar a otro ser humano? ¿Controlarse a uno mismo? ¿Perder el control? En sus descripciones del deseo los poetas antiguos proporcionan información con la que sería posible responder esas preguntas. Los filósofos trascienden la descripción. Si trazamos estas preguntas desde los poetas hasta Platón, encontramos en el *Fedro* una receta de lo que el amante debería pedirle al amor y al tiempo y al mismo control. Esta receta nos interesa especialmente porque Platón integra estas preguntas a su indagación filosófica sobre la naturaleza de la lectura y la escritura.

¿Por qué le preocupan a Platón la lectura y la escritura? Su preocupación parece estrechamente ligada a «este poder extraño» que tiene la escritura. En su interior yace el engaño, un engaño tan persuasivo que se vuelve preocupante porque se introduce en el alma de un lector o de un escritor mediante un

11 *Contra los sofistas*, 12.
12 Platón, *Fedro*, 275c; cf. 277d.

mecanismo al que no puede resistirse: Eros. El interlocutor de Sócrates en el *Fedro* es un joven muchacho que se ha enamorado de un texto escrito. Mientras Fedro y Sócrates hablan del amor, a lo largo del diálogo despliegan un punto ciego en el que se cruzan los amantes y las letras. Es un punto en el tiempo, así como en el espacio, ya que Platón formula su preocupación específicamente a la luz de nuestra situación mortal en el tiempo. Si nos concentramos en este punto ciego, la pregunta sobre el control empezará quizás a adquirir nitidez.

Erotikos logos

¡Más amor feliz! ¡Más feliz, feliz amor!
John Keats, «Oda a una urna griega»

Fedro está enamorado de un texto compuesto por el sofista Lisias. Es un «*logos* erótico»,[1] la versión escrita de un discurso que pronunció Lisias sobre el tema del amor. Su tesis es deliberadamente repugnante. Lisias sostiene que un muchacho bello debería aspirar a conceder sus favores a un hombre que *no* esté enamorado de él más que a un hombre que esté enamorado de él, y enumera las razones por las que alguien no enamorado es preferible como pareja erótica a un enamorado. El deseo se enciende en Fedro cuando mira las palabras de este texto (*epethumei*)[2] y es visible el júbilo que lo anima mientras se lo lee en voz alta a Sócrates.[3] Fedro trata al texto como si fuera su *paidika* o muchacho amado, observa Sócrates,[4] y lo utiliza como una herramienta de seducción, para arrastrar a Sócrates más allá de los límites

1 Platón, *Fedro*, 227c.
2 *Ibidem*, 228b.
3 *Ibidem*, 234d.
4 *Ibidem*, 236b.

de la ciudad, a una orgía de lectura en campo abierto.[5] La lectura hace que Sócrates admita que él mismo es un «amante del *logos*» (*andri philologō*).[6] En el *Fedro*, *Eros* y *logos* encajan tan estrechamente como las dos mitades de un nudillo. Veamos qué significado componen.

5 *Ibidem*, 230d-e; cf. 234d.

6 *Ibidem*, 236e; cf. *tōn logōn erastou*, 228c.

Paso al costado

El discurso de Lisias tiene por objetivo perturbar el sentimiento convencional y desplazar los preconceptos sobre el amor. Pretende ser poderosa y seductoramente subversivo. Sin embargo, el discurso es simple puesto que debe todas sus interpretaciones y su capacidad de impacto a un mecanismo: Lisias se sitúa en una perspectiva singular con relación al tiempo. Este punto de vista temporal diferencia todo lo que un no amante siente y piensa y hace de lo que siente, piensa o hace un amante. Es un punto de vista que ningún enamorado sería capaz de tolerar. Lisias observa la relación amorosa desde el punto de vista del final.

Nadie que esté enamorado cree realmente que el amor terminará. Los amantes flotan en ese «mero fragmento de angustia», el presente indicativo del deseo. Están atónitos cuando se enamoran, e igualmente atónitos cuando dejan de amarse. En opinión de Lisias, esta actitud es simplemente fatua y debe ser desechada por cualquiera que pretenda hacer una evaluación realista de la experiencia erótica. Lisias insiste sobre un hecho, la naturaleza invariablemente fugaz del deseo erótico, y de este hecho deriva su teoría subversiva del eros.

La relación del deseo con el tiempo, entonces, es la piedra angular del argumento de Lisias. En cuanto el deseo del

amante flaquee, predice Lisias, el amante perderá interés en su muchacho amado y partirá, dejando a su paso dolor e incomodidad. Repudiará la relación, lamentará su inversión en ella y buscará nuevas infatuaciones. El amor basado en la pasión física del momento no puede sino tambalearse cuando la excitación desaparece.[1] El no amor del no amante, por su parte, al no estar atado al placer del presente, puede asumir una actitud coherentemente atemporal hacia el objeto de su amor y hacia la relación amorosa. Para el no amante, «ahora» y «entonces» son momentos equivalentes. Así le dice al muchacho que está cortejando:

> (...) πρῶτον μὲν οὐ τὴν παροῦσαν ἡδονὴν θεραπεύων συνέσομαί σοι, ἀλλὰ καὶ τὴν μέλλουσαν ὠφελίαν ἔσεσθαι, οὐχ ὑπ' ἔρωτος ἡττώμενος ἀλλ' ἐμαυτοῦ κρατῶν, οὐδὲ διὰ σμικρὰ ἰσχυρὰν ἔχθραν ἀναιρούμενος ἀλλὰ διὰ μεγάλα βραδέως ὀλίγην ὀργὴν ποιούμενος, τῶν μὲν ἀκουσίων συγγνώμην ἔχων, τὰ δὲ ἑκούσια πειρώμενος ἀποτρέπειν· ταῦτα γάρ ἐστι φιλίας πολὺν χρόνον ἐσομένης τεκμήρια.

> (...) Cuando pase tiempo contigo no cultivaré primordialmente el placer del momento sino, en realidad, el beneficio que proviene del futuro, ya que no estoy alterado por el deseo sino en pleno control de mí mismo. (...) Estas son las señales que indican la larga duración de una amistad.[2]

La coherencia de su propia visión permite que el no amante admita cambios en el amado, continúa Lisias. El no amante no se horrorizará cuando la apariencia física de su muchacho cambie

1 Platón, *Fedro*, 233a-b.
2 *Ibidem*, 233b-c.

con la edad,[3] ni se esforzará en impedir que el muchacho cambie en otros aspectos, por ejemplo que haga nuevos amigos, o que adquiera nuevas ideas o valores.[4] No abandonará la relación cuando la pasión se enfríe ni negará a su amado cualquiera de los beneficios de la amistad, incluso después de que la belleza del muchacho haya dejado atrás su punto culminante:[5]

> *ὡς ἐκείνοις μὲν τότε μεταμέλει ὧν ἂν εὖ ποιήσωσιν, ἐπειδὰν τῆς ἐπιθυμίας παύσωνται· τοῖς δὲ οὐκ ἔστι χρόνος ἐν ᾧ μεταγνῶναι προσήκει.*
>
> Pues los amantes se arrepienten de sus buenos servicios en cuanto cesa el deseo, pero no existe el momento en el que es apropiado que los no amantes se lamenten.[6]

«No existe el momento en el que» el deseo cause dolor al no amante. «Ahora» y «entonces» para él son intercambiables: su relación amorosa es una serie de acontecimientos en el tiempo a los que se puede acceder en cualquier punto o que se pueden reacomodar en cualquier orden sin perjuicio del todo. El pensamiento de Lisias empieza en la terminación del deseo y su texto proyecta el eros retrospectivamente. O, tal como lo expresa Sócrates:

> *οὐδὲ ἀπ᾽ ἀρχῆς ἀλλ᾽ ἀπὸ τελευτῆς ἐξ ὑπτίας ἀνάπαλιν διανεῖν ἐπιχειρεῖ τὸν λόγον, καὶ ἄρχεται ἀφ᾽ ὧν πεπαυμένος ἂν ἤδη ὁ ἐραστὴς λέγοι πρὸς τὰ παιδικά.*

3 *Ibidem*, 234b.
4 *Ibidem*, 232b-d.
5 *Ibidem*, 234b.
6 *Ibidem*, 231a.

> (...) no arranca desde el comienzo, sino desde el final, y atraviesa el *logos* como un nadador que nadara de espaldas y hacia atrás, y empieza por aquello que el amante diría al amado cuando la relación ya estuviese terminando.[7]

Lisias esquiva todo el dilema del eros dando un único paso al costado. Es un movimiento en el tiempo: simplemente se niega a entrar en el momento que es «ahora» para el hombre enamorado, el momento presente del deseo. En cambio, se estaciona bien a salvo en un «entonces» imaginario y observa el deseo hacia atrás desde la perspectiva privilegiada del distanciamiento emocional. Es capaz de incluir, en su evaluación de la situación erótica de «ahora», todas las posibilidades e implicaciones de la misma situación erótica de «entonces». Lisias no crea una imagen estereoscópica a partir de estos dos puntos en el tiempo, no distorsiona nuestras percepciones tal como lo hace Sófocles en el poema sobre el hielo que se derrite. El «ahora» y el «entonces» de Lisias no son discontinuos ni incompatibles entre sí, y su convergencia no es dolorosa ni paradójica para el no amante: en ninguno de los dos puntos se compromete el deseo. Tradicionalmente, Eros pone al amante en la posición de desear en verdad ambos puntos a la vez. La teoría erótica de Lisias prevé este problema. Es improbable que el no amante se encuentre alguna vez en la posición de mirar con desesperación un trozo de hielo que se derrite. Cuando este hombre levanta el hielo es plenamente consciente de que muy pronto se encontrará con un puñado de agua fría en las manos. No tiene problema con el agua fría. Y no siente por el hielo ningún afecto *especial*.

7 *Ibidem*, 264a.

Esa es la sustancia del discurso de Lisias. Cuando Fedro termina de leerlo en voz alta, pide a Sócrates su opinión y Sócrates se confiesa de algún modo insatisfecho con el *logos* como producción retórica.[8] Cree recordar que los mismos temas han sido tratados:

> (...) ἤ που Σαπφοῦς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καὶ συγγραφέων τινῶν.
>
> (...) por la bella Safo, creo, o el sabio Anacreonte o incluso por algunos escritores de prosa (...).[9]

Después de lo cual empieza a exponer él mismo una versión de la tesis de Lisias. El discurso de Sócrates admite y reafirma el énfasis de Lisias sobre el factor temporal. Coincide con Lisias en que una pregunta muy importante para hacer, en cualquier evaluación de la experiencia erótica, es «¿qué quiere del tiempo el amante?». Coincide también en que lo que quiere el amante convencional es permanecer en el «ahora» del deseo a cualquier precio, incluso al punto de dañar o deformar radicalmente a su amado si es necesario. Ese amante, dice Sócrates, atrofiará el crecimiento de su amado en cualquier dirección que aleje al muchacho de la dependencia directa de su *erastēs* (su amante). Inhibirá todo desarrollo físico normal del muchacho en las actividades al aire libre, reteniéndolo a la sombra y amparado en la cosmética, lejos de las labores viriles.[10] Pondrá barreras similares al desarrollo cultural e intelectual del muchacho para que su *paidika* no crezca en intelecto más que él:

8 *Ibidem*, 234e.
9 *Ibidem*, 235c.
10 *Ibidem*, 239c-d.

φθονερὸν δὴ ἀνάγκη εἶναι, καὶ πολλῶν μὲν ἄλλων συνουσιῶν ἀπείργοντα καὶ ὠφελίμων ὅθεν ἂν μάλιστ' ἀνὴρ γίγνοιτο, μεγάλης αἴτιον εἶναι βλάβης, μεγίστης δὲ τῆς ὅθεν ἂν φρονιμώτατος εἴη· τοῦτο δὲ ἡ θεία φιλοσοφία τυγχάνει ὄν, ἧς ἐραστὴν παιδικὰ ἀνάγκη πόρρωθεν εἴργειν, περίφοβον ὄντα τοῦ καταφρονηθῆναι· τά τε ἄλλα μηχανᾶσθαι ὅπως ἂν ᾖ πάντα ἀγνοῶν καὶ πάντα ἀποβλέπων εἰς τὸν ἐραστήν.

Por necesidad el amante está celoso y hará un gran daño a su amado apartándolo de muchas relaciones provechosas que lo ayudarían mucho a convertirse en hombre, y especialmente de aquellas que afinarían la verdadera capacidad de su intelecto; es decir, la divina filosofía, de la que el amante mantiene a distancia al amado debido a su enorme temor al menosprecio. Y también se esforzará por mantenerlo ignorante de todo lo demás para que el muchacho dependa de su amante para todo.[11]

Finalmente, este amante desalentará que su *paidika* desarrolle una vida adulta en sociedad:

ἔτι τοίνυν ἄγαμον, ἄπαιδα, ἄοικον ὅτι πλεῖστον χρόνον παιδικὰ ἐραστὴς εὔξαιτ' ἂν γενέσθαι, τὸ αὑτοῦ γλυκὺ ὡς πλεῖστον χρόνον καρποῦσθαι ἐπιθυμῶν.

Lo que es más, el amante deseará fervientemente que su amado no tenga matrimonio, hijo o familia durante tanto tiempo como sea posible, ya que su deseo es cosechar para sí mismo el dulce fruto durante tanto tiempo como sea posible.[12]

11 *Ibidem*, 239b-c.
12 *Ibidem*, 240a.

En suma, este dañoso amante no quiere que su muchacho crezca. Prefiere detener el tiempo.

Sócrates y Lisias coinciden, entonces, en que un *erastēs* de tipo convencional daña a su amado mientras lo ama. También coinciden sobre el instrumento del daño, es decir, el intento de controlar el tiempo. Lo que este amante le pide al tiempo es el poder de retrasar a su *paidika* en el *akmē* de la adolescencia, en un statu quo atemporal y dependiente de su *erastēs*. El muchacho se hace deseable por su disposición a ser detenido en el tiempo de esta manera. La descripción que hace Sócrates de este muchacho y de su dilema lo asemeja de algún modo al trozo de hielo que se derrite en el poema de Sófocles:

> (...) οἷος ὢν τῷ μὲν ἥδιστος, ἑαυτῷ δὲ βλαβερώτατος ἂν εἴη.
>
> (...) así el muchacho es más delicioso para su amante cuando, a la par, se hace más daño a sí mismo.[13]

13 *Ibidem*, 239c.

El daño a lo viviente

El tema de este diálogo es el daño. A Platón le preocupan dos clases de daño. Uno es el daño que provocan los amantes en nombre del deseo. El otro es el daño que provocan la escritura y la lectura en nombre de la comunicación. ¿Por qué sitúa estas dos clases de daño uno al lado del otro? Platón cree, al parecer, que actúan en el alma de manera análoga y violan la realidad mediante la misma clase de malentendido. La acción del eros daña al amado cuando el amante asume cierta actitud controladora, una actitud cuya característica más llamativa es la determinación de congelar al amado en el tiempo. Es fácil darse cuenta de que una similar actitud controladora está a la mano del lector o el escritor, que ve en los textos escritos el medio para fijar las palabras de manera permanente por fuera del flujo del tiempo. La observación que hace Isócrates sobre la semejanza inamovible de la letra escrita[1] es un indicio de que este punto de vista atraía a los escritores antiguos. Sócrates aborda este punto de vista, y el malentendido que le es propio, en la parte final del *Fedro*. También lo comenta indirectamente a lo largo de todo el

1 *Contra los sofistas*, 12.

diálogo por medio de varias estratagemas de lenguaje y de puesta en escena. Consideremos la primera evaluación explícita que hace Sócrates del valor de la palabra escrita.

Hacia el final del *Fedro* deja de lado los discursos específicos y encara una indagación más general:

> Οὐκοῦν, ὅπερ νῦν προυθέμεθα σκέψασθαι, τὸν λόγον ὅπῃ καλῶς ἔχει λέγειν τε καὶ γράφειν καὶ ὅπῃ μή, σκεπτέον.
>
> Entonces deberíamos estudiar la teoría [*logos*] de lo que hace que el habla o la escritura sean o no sean buenos.[2]

A continuación hace una comparación de la palabra hablada y la palabra escrita, y considera que la escritura es útil principalmente como recurso mnemotécnico. Sócrates dice:

> πολλῆς ἂν εὐηθείας γέμοι καὶ τῷ ὄντι τὴν Ἄμμωνος μαντείαν ἀγνοοῖ, πλέον τι οἰόμενος εἶναι λόγους γεγραμμένους τοῦ τὸν εἰδότα ὑπομνῆσαι περὶ ὧν ἂν ᾖ τὰ γεγραμμένα.
>
> (...) el que piensa que al dejar un arte por escrito, y de la misma manera el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad (...) creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura.[3]

Los técnicos de la lectura y la escritura ven en las letras un medio para fijar los pensamientos y la sabiduría de una vez

2 Platón, *Fedro*, 259e.

3 *Ibidem*, 275c-d. (Se cita traducción al español de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1986).

por todas de una manera utilizable y reutilizable. Sócrates niega que sea posible fijar la sabiduría. Cuando la gente lee libros adquiere

> (...) σοφίας δὲ τοῖς μαθηταῖς δόξαν, οὐκ ἀλήθειαν πορίζεις· πολυήκοοι γάρ σοι γενόμενοι ἄνευ διδαχῆς πολυγνώμονες εἶναι δόξουσιν, ἀγνώμονες ὡς ἐπὶ τὸ πλῆθος ὄντες, καὶ χαλεποὶ συνεῖναι, δοξόσοφοι γεγονότες ἀντὶ σοφῶν.

> (...) la apariencia de la sabiduría, no la verdadera sabiduría, ya que leerán muchas cosas sin instrucción y entonces dará la impresión de que saben muchas cosas, cuando en realidad son casi por completo ignorantes y difíciles de tratar, ya que no son sabios sino que sólo parecen serlo.[4]

Sócrates concibe la sabiduría como algo vivo, «una palabra viva que respira» (*ton logon zōnta kai empsychon*),[5] que sucede entre dos personas cuando hablan. El cambio es constitutivo de su esencia, no porque la sabiduría cambie, sino porque la gente cambia, y debe hacerlo. Sócrates enfatiza, por el contrario, la naturaleza peculiarmente estática de la palabra escrita:

> Δεινὸν γάρ που, ὦ Φαῖδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφίᾳ. καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἕστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρῃ τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ· ταὐτὸν δὲ καὶ οἱ λόγοι· δόξαις μὲν ἂν ὥς τι φρονοῦντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δέ τι ἔρῃ τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἕν τι σημαίνει μόνον ταὐτὸν ἀεί.

4 *Ibidem*, 275b.
5 *Ibidem*, 276a.

> Escribir, Fedro, tiene este extraño poder, un poco como la pintura, de hecho; porque en las pinturas las criaturas están ahí como si fueran seres vivos, sin embargo si les preguntas algo guardan un silencio solemne. Lo mismo sucede con las palabras escritas. Podrías imaginar que hablan como si realmente estuvieran pensando algo, pero si quieres descubrir qué dicen y les preguntas, siguen transmitiendo ese mismo, único mensaje eternamente.[6]

Como la pintura, la palabra escrita fija las cosas vivas en el tiempo y el espacio, dándoles una apariencia de animación pese a que están abstraídas de la vida y no tienen capacidad de cambio. El *logos* en su forma hablada es un proceso de pensamiento vivo, cambiante, único. Sucede una única vez y es irrecuperable. El *logos* escrito por un escritor que conoce su oficio abordará este organismo vivo acomodando a la necesidad la disposición y la interrelación de las partes:

> ὥσπερ ζῷον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὑτὸν αὑτὸν αὑτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.

> (...) organizado como un organismo vivo que tiene cuerpo propio, no carente de cabeza ni de pies sino con medio y extremos que (...) se combinan entre sí y con el conjunto.[7]

El *logos* de un escritor malo, por ejemplo Lisias, ni siquiera se esfuerza en lograr esta apariencia de vida, sino que amontona palabras sin ningún orden en particular, tal vez empezando

6 *Ibidem*, 275d.
7 *Ibidem*, 264c.

allí donde debería terminar e ignorante por completo de la cualidad orgánica de una secuencia. Es posible ingresar en este *logos* en cualquier momento y encontrar que dice lo mismo. Una vez que está escrito sigue diciendo lo mismo para siempre una y otra vez en su interior, una y otra vez en el tiempo. Desde el punto de vista de la comunicación, esa clase de texto es letra muerta.

Midas

Sócrates explica su punto de vista sobre la mala escritura de Lisias con la analogía de una tumba: «Se parece mucho a la inscripción que hay en la tumba de Midas el frigio», dice del discurso de Lisias, y procede a citar la inscripción:

> Χαλκῆ παρθένος εἰμί, Μίδα δ' ἐπὶ σήματι κεῖμαι.
> ὄφρ' ἂν ὕδωρ τε νάῃ καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήλῃ,
> αὐτοῦ τῇδε μένουσα πολυκλαύτου ἐπὶ τύμβου,
> ἀγγελέω παριοῦσι Μίδας ὅτι τῇδε τέθαπται.

> Doncella de bronce soy y echada en el túmulo de Midas estoy.
> Mientras el agua fluya y den flor los árboles altos,
> justo aquí aferrada con fuerza a la tumba en llanto,
> anunciaré a quien pase por al lado: ¡Midas está muerto y [aquí enterrado!

La analogía es ingeniosa en varios niveles, ya que la inscripción condensa tanto en forma como en contenido todo aquello de lo que Sócrates nos recomienda desconfiar en la palabra escrita, y también hace una sátira específica de Lisias. La inscripción es un epitafio: anuncio de muerte y desafío hecho al

tiempo. Promete afirmar un único hecho inalterable de una única forma inalterable por toda la eternidad: Midas está muerto. Su voz es la de una muchacha, joven por siempre y orgullosa de desafiar el mundo del tiempo y del cambio y de los fenómenos vivientes que pasan ante ella. Junto con Midas, se mantiene distante: él en la muerte, ella en las letras.

Más aún, confía Sócrates, este epitafio se distingue por un rasgo compositivo. Cada verso es independiente del otro, en sentido y en métrica, de modo que el poema adquiere casi el mismo significado sin importar el orden en que se lea:

> ὅτι δ᾽ οὐδὲν διαφέρει αὐτοῦ πρῶτον ἢ ὕστατόν τι λέγεσθαι, ἐννοεῖς που, ὡς ἐγῷμαι.
>
> Supongo que adviertes —dice Sócrates a Fedro— que resulta indistinto que un verso se lea antes o después.[1]

Este detalle hace que la inscripción resulte específicamente una burla a Lisias. Es bastante obvio que un poema cuyos versos son intercambiables puede compararse con un discurso que empieza donde debería terminar y que a lo largo de su exposición no sigue un orden convincente. Pero dirijamos nuestra atención, por medio de esta comparación textual, hacia la analogía con la vida real a la cual apunta. La inscripción de Midas tiene en común con la teoría del amor que expone Lisias en su discurso algunos detalles destacados.

Como el no amante de Lisias, las palabras de la inscripción están al margen del tiempo y afirman su diferencia respecto del mundo de las cosas efímeras. El no amante basa en

1 Platón, *Fedro*, 264e.

esta diferencia su atribución de superioridad moral sobre el amante. Alcanza esta diferencia sorteando el momento que es «ahora» para el hombre enamorado, es decir, el momento del deseo en que el amante pierde el autocontrol. El no amante, como las palabras en la tumba de Midas, se proyecta en el futuro. Al mantenerse fuera del tiempo del deseo, puede también mantenerse fuera de sus emociones y mirar todos los momentos de la relación amorosa como si fueran iguales e intercambiables. Ni la teoría erótica de Lisias ni su discurso reconocen como necesario que sus partes sigan determinado orden en el tiempo. Del mismo modo, las palabras sobre la tumba de Midas trascienden el orden temporal tanto en su forma como en su contenido. Inalterables ellas mismas, prometen al lector, como Lisias promete a su muchacho amado, una coherencia inalterable frente al efecto transformador del tiempo.

Ahora consideremos al propio Midas. Como símbolo mitológico, Midas merece que nos detengamos brevemente a pensar en él, ya que la declaración que hace su tumba repite el error central que desfiguró su vida. Es un error del que el amante puede aprender algo.

Desde el punto de vista antiguo, el de Midas es un caso paradójico. Aristóteles lo utiliza, por ejemplo, para señalar cuán absurdo es querer cosas en plena riqueza:

> καίτοι ἄτοπον τοιοῦτον εἶναι πλοῦτον οὗ εὔπορῶν λιμῷ ἀπολεῖται, καθάπερ καὶ τὸν Μίδαν ἐκεῖνον μυθολογοῦσι διὰ τὴν ἀπληστίαν τῆς εὐχῆς πάντων αὐτῷ γιγνομένων τῶν παρατιθεμένων χρυσῶν.

Ciertamente es absurda [*atopon*] esta riqueza en cuya abundancia se muere de hambre, como cuentan sobre el mitológico

> Midas: por sus pedidos insaciables, todo lo que tocaba se convertía en oro.[2]

Midas es la imagen de alguien encallado en su propio deseo, que anhela tocar y no tocar al mismo tiempo, como los niños en el poema de Sófocles, con sus manos llenas de hielo. El deseo perfecto es el perfecto punto muerto. ¿Qué es lo que el deseante quiere del deseo? Sencillamente, quiere seguir deseando.

El toque de oro de Midas sería un símbolo poderoso del deseo perfecto que se extingue a sí mismo, se perpetúa a sí mismo. Como tal, Midas trae a la mente la clase de mal amante que Sócrates y Lisias denuncian en sus discursos, ya que el toque de Midas tiene un efecto devastador sobre las cosas que ama. Se convierten en oro. Se detienen en el tiempo. Así también el mal amante se las arregla para fijar al organismo vivo de su *paidika* en un momento de oro, es decir, en el *akmē* de la flor de su juventud, de modo tal que pueda ser perfectamente disfrutable el mayor tiempo posible. El toque de Midas también detiene el tiempo para el amante, permitiéndole congelar su propia vida emocional en el punto más alto del deseo.

Platón no explicita ninguna conexión entre Midas y el amante que quiere detener el tiempo; no obstante, es posible que haya elegido mencionar a Midas en parte para evocar su toque en cuanto imagen del deseo. Es una imagen importante porque ayuda a poner en foco el punto central que está en cuestión en las teorías del eros elaboradas por Sócrates y por Lisias. Ambas teorías coinciden en que el deseo empuja al deseante a una relación paradójica con el tiempo. Ambas teorías observan que el *erastēs* convencional responde a este problema con ciertas tácticas, intentando

2 Aristóteles, *Política*, libro 1, 9, 1257b.

bloquear las corrientes naturales de desarrollo físico y personal que hacen avanzar a su amado por la vida. Sócrates y Lisias coinciden en que estas tácticas son dañinas; no coinciden en absoluto respecto de cuáles son las tácticas preferibles. Lisias sugiere, a través de la ficción de su no amante, que lo mejor que se puede hacer es simplemente dar un paso al costado del tiempo. El momento problemático es «ahora», imaginémonos en cambio en «entonces» y evitemos el problema. Sócrates llama a esta táctica «nadar de espaldas y hacia atrás»[3] y la compara con el *jeu d'esprit* de la tumba de Midas. Pero sus objeciones no son sólo retóricas, y a continuación juzga que la actitud de Lisias es un crimen contra el eros.[4] En lo que resta del diálogo llegamos a ver lo que esto significa: la teoría de Lisias sobre el amor viola esas corrientes naturales de cambio físico y espiritual que constituyen nuestra situación humana en el tiempo. ¿Qué sucede cuando elegimos abstraernos de nuestra participación en el tiempo? Platón nos ofrece tres imágenes distintas de la respuesta.

El propio Midas es una de esas imágenes. En su tumba, como en su vida, Midas está rodeado de un mundo de fenómenos cambiantes del que no puede participar. Sus problemas vitales empiezan con una codicia insaciable y terminan con la muerte por angurria, una paradoja que remite de manera significativa al deseo erótico. Pero las implicancias de su vida siguen siendo un rasgo implícito en el argumento de Platón, de manera que tal vez no sea justo inferirlas. Debemos dirigir nuestra atención hacia otra categoría de criaturas que aparecen en el diálogo, y que comparten el dilema de Midas en sus rasgos principales, así como en su actitud hacia la angurria.

3 Platón, *Fedro*, 264a.
4 *Ibidem*, 242e.

Cigarras

Las cigarras también pasan la vida muriéndose de hambre en pos de su deseo. Estos insectos aparecen en el diálogo de manera un tanto tangencial, en el momento en que Sócrates pasa de un tema a otro de conversación y las advierte cantando en lo alto entre las ramas. Se las señala a Fedro:

> (...) καὶ ἅμα μοι δοκοῦσιν ὡς ἐν τῷ πνίγει ὑπὲρ κεφαλῆς ἡμῶν οἱ τέττιγες ᾄδοντες καὶ ἀλλήλοις διαλεγόμενοι καθορᾶν καὶ ἡμᾶς.

> (...) y las cigarras parecen mirarnos desde arriba en este calor sofocante, cantando sobre nuestras cabezas y charlando entre sí (...).[1]

A Fedro las cigarras le dan curiosidad, así que Sócrates prosigue comentando algunos conocimientos de origen popular:

> λέγεται δ' ὡς ποτ' ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν πρὶν Μούσας γεγονέναι, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ᾠδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλάγησαν ὑφ' ἡδονῆς, ὥστε ᾄδοντες ἠμέλησαν

1 Platón, *Fedro*, 258e.

σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὑτούς· ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ' ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν, μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ' ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθὺς ᾄδειν, ἕως ἂν τελευτήσῃ (...)

En una época, dice la historia, las cigarras eran seres humanos, antes del nacimiento de las Musas. Cuando nacieron las Musas y apareció el canto, algunas de estas criaturas quedaron tan impresionadas por el placer que les producía que cantaron y cantaron olvidándose de comer y beber y murieron antes de darse cuenta. De ellas nació la raza de las cigarras, y gozan de este privilegio especial de las Musas: desde el momento en que nacen no necesitan alimento, solo cantan continuamente sin comer ni beber hasta que mueren (...).[2]

Al igual que Midas, es posible interpretar a las cigarras como una imagen del dilema erótico fundamental. Son criaturas a quienes su propio deseo enfrenta al tiempo. Representan una versión más noble de este dilema que Midas, porque su pasión es musical, y ofrecen una nueva solución a la paradoja del «ahora» y el «entonces» que acecha al amante. Las cigarras simplemente se introducen en el «ahora» de su deseo y allí se quedan. Abstraídas de los procesos de la vida, ajenas al tiempo, sostienen el presente indicativo del placer desde el instante en que nacen hasta que, tal como dice Sócrates, «dejan de advertirse a sí mismas, ya que han muerto» (*elathon teleutēsantes hautous*).[3] Las cigarras no tienen vida aparte de su deseo, y cuando el deseo termina, también terminan ellas.

2 *Ibidem*, 259b-c.
3 *Ibidem*, 259c.

Aquí se presenta una alternativa a las tácticas del no amante de Lisias. El no amante sortea las penosas transiciones entre el «ahora» y el «entonces» estacionándose para siempre al final del deseo. Sacrifica el placer intenso y fugaz del «ahora» del amante a cambio de un «entonces» más extenso de emoción coherente y conducta predecible. Las cigarras eligen el sacrificio opuesto: invierten todas sus vidas en el deleite crucial del «ahora». El tiempo que pasa y sus transiciones no las afectan. Están varadas en una muerte viva de placer.

A diferencia de Midas, las cigarras son felices con su elección de la vida-como-muerte. Sin embargo, son cigarras. Es decir, son criaturas que en algún momento fueron hombres pero que prefirieron rechazar el estatus humano porque juzgaron que la condición humana era incompatible con su deseo de placer. Son criaturas cuya única actividad a lo largo de la vida es la persecución de ese deseo. No es algo que los seres humanos, ni tampoco ningún organismo comprometido a vivir en el tiempo, puedan elegir. Sin embargo, los organismos afectados por el deseo tienden a menospreciar este compromiso, tal como hemos visto. Platón nos ofrece aún otra imagen más de lo que se deriva de ese menosprecio.

Jardinería como diversión y como provecho

Es una imagen de jardines.[1] Los amantes y los escritores y las cigarras no son los únicos que se enfrentan al tiempo. También los jardineros desean en ocasiones evadir, manipular y desafiar las condiciones temporales. Las ocasiones son festivas y, según Sócrates, los jardineros entonces se tornan juguetones y la jardinería se aparta de reglas serias. Platón introduce el tema de los jardines para hablar sobre el arte de la escritura, cuya seriedad desea poner en cuestión. Consideremos primero el juego de la jardinería y después el juego de la escritura. Platón los empuja a una intersección erótica en los así llamados «jardines de Adonis».

Los jardines de Adonis eran una parte de la observancia religiosa ateniense del siglo v. Durante los rituales anuales en honor a Adonis se plantaban semillas de trigo, cebada e hinojo en pequeñas macetas y se las forzaba a crecer con una rapidez impropia para la estación, para disfrutarlas durante los ocho días del festival. Las plantas no tenían raíces. Florecían brevemente, se marchitaban casi de inmediato y se las desechaba el día después

1 Platón, *Fedro*, 276b-277a.

del festival. Su vida agitada, según se suponía, reflejaba la del propio Adonis, arrancado por la diosa Afrodita en la flor de su juventud y muerto en consecuencia en la plenitud de su vida.[2] Es la carrera bella y vertiginosa del amado ideal.

Sócrates presenta estos jardines de Adonis como analogía de la palabra escrita, seductora y efímera como es, una simulación del discurso vivo. En medio de su valoración de la escritura, se dirige a Fedro y le plantea esta pregunta:

> τόδε δή μοι εἰπέ· ὁ νοῦν ἔχων γεωργός, ὧν σπερμάτων κήδοιτο καὶ ἔγκαρπα βούλοιτο γενέσθαι, πότερα σπουδῇ ἂν θέρους εἰς Ἀδώνιδος κήπους ἀρῶν χαίροι θεωρῶν καλοὺς ἐν ἡμέραισιν ὀκτὼ γιγνομένους, ἢ ταῦτα μὲν δὴ παιδιᾶς τε καὶ ἑορτῆς χάριν δρῴη ἄν, ὅτε καὶ ποιοῖ· ἐφ' οἷς δὲ ἐσπούδακεν, τῇ γεωργικῇ χρώμενος ἂν τέχνῃ, σπείρας εἰς τὸ προσῆκον, ἀγαπῴη ἂν ἐν ὀγδόῳ μηνὶ ὅσα ἔσπειρεν τέλος λαβόντα;

> Ahora dime. ¿Crees que un jardinero sensato, atento a sus semillas y que desea verlas dar fruto, las plantaría con seria intención en los jardines de Adonis en pleno verano y se complacería viéndolas crecer bellas en el lapso de ocho días? ¿O dirías que hace esas cosas, si es que las hace, sólo por diversión o por una fiesta? Y, si es que es serio, ¿acaso no aplicaría su habilidad como jardinero y sembraría en suelo adecuado y se sentiría gratificado cuando las semillas sembradas florecieran plenamente en el octavo mes?[3]

Ningún jardinero serio respecto de sus plantas se permitiría abandonarse a la apresurada agricultura cosmética de los jardines de Adonis, coinciden en seguida Sócrates y Fedro.

2 A. S. Gow, *Theocritus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952, vol. 2, p. 295.

3 Platón, *Fedro*, 276b.

Por lo mismo, ningún pensador serio dedicado a comunicar pensamientos querría «plantarlos en agua negra sembrándolos con una pluma de caña».[4] Los jardines de letras, como los jardines de Adonis, se siembran por diversión.[5] Los pensamientos serios necesitan para crecer un cultivo y un tiempo diferente; si se los planta como semillas de discurso vivo en el suelo de un alma apropiada, arraigarán, madurarán y darán fruto de conocimiento cuando sea la estación.[6] En este punto del diálogo Sócrates expresa su convicción sincera y enfáticamente ante Fedro: los pensamientos y el conocimiento serios cobran verdadera vida en la conversación filosófica, no en los juegos de la lectura y la escritura.

Al igual que su analogía de la tumba de Midas, la analogía de los jardines de Platón habla de manera específica en contra del *logos* de Lisias y de su estilo de retórica peculiarmente inorgánico, y en general en contra del cultivo de las letras como sustituto de la dialéctica. Los jardines dirigen nuestra atención, aún con mayor intensidad que la inscripción de Midas, hacia el factor temporal que ocupa el centro de la inquietud de Platón sobre la lectura y la escritura. Los textos escritos sugieren la noción de que uno *conoce* lo que meramente *ha leído*. Para Platón esta noción es un engaño peligroso; cree que la búsqueda del conocimiento es un proceso que necesariamente se desarrolla en el espacio y en el tiempo. Los intentos de abreviar el proceso o congelarlo para volverlo a utilizar cuando convenga, bajo la forma de un tratado escrito, son una negativa de nuestro compromiso con el tiempo y no pueden ser tomados seriamente. Las plantas que florecen durante ocho días sin raíces son una imagen de esta

4 *Ibidem*, 276c.
5 *Ibidem*, 276d.
6 *Ibidem*, 276e-277a.

sophia de rápido acceso. Al mismo tiempo, la agricultura urgente de Adonis nos recuerda el *logos* erótico de Lisias, que empieza donde debería terminar y alcanza sus propósitos retóricos y conceptuales por medio de un violento atajo que saltea las etapas iniciales del amor. En su deseo de controlar el tiempo, entonces, los escritores y los jardineros se asemejan en la analogía de Platón. Pero observemos la analogía más de cerca. Hay en ella un tercer ángulo que, tal como ocurre en el mito de Midas, despliega una imagen del daño que los amantes pueden hacerles a aquellos que aman.

Consideremos las plantas de Adonis, obligadas a llegar a su *akmē* con demasiada rapidez, conservadas en la cumbre de su plenitud mientras dura el festival, descartadas al día siguiente: es una imagen del modo en que el *erastēs* convencional usa a su *paidika*. Es una imagen de un ser humano que explota a otro mediante el control del tiempo de su vida.

> ἔτι τοίνυν ἄγαμον, ἄπαιδα, ἄοικον ὅτι πλεῖστον χρόνον παιδικὰ ἐραστὴς εὔξαιτ᾽ ἂν γενέσθαι, τὸ αὑτοῦ γλυκὺ ὡς πλεῖστον χρόνον καρποῦσθαι ἐπιθυμῶν.
>
> El amante deseará con pasión que su amado no se case ni tenga hijos ni hogar durante tanto tiempo como sea posible, ya que su deseo es cosechar para sí mismo el fruto que le resulta dulce durante tanto tiempo como sea posible.[7]

Así describe Sócrates las tendencias manipuladoras del *erastēs* convencional. Este amante prefiere jugar sus juegos eróticos con una pareja que carece tanto de raíces como de futuro.

7 *Ibidem*, 240a.

Falta algo serio

Los capullos estáticos de Adonis ofrecen una respuesta a nuestra pregunta «¿Qué es lo que el amante le pediría al tiempo?». Tal como la formula Platón, la respuesta nos genera una vez más la percepción de que los amantes y los lectores tienen deseos muy similares. Y el deseo de unos y otros es algo paradójico. Como amante uno quiere que el hielo *sea* hielo y que sin embargo no se derrita entre las manos. Como lector uno quiere que el conocimiento *sea* conocimiento y que sin embargo quede fijo en una página escrita. Eso que queremos no puede sino causarnos dolor, al menos en parte, porque nos coloca en un punto ciego desde el que observamos nuestro objeto de deseo desaparecer dentro de sí.

Platón es perfectamente consciente de ese dolor. Lo recrea una y otra vez en su dialéctica, y experimentarlo es intrínseco a la clase de entendimiento que quiere comunicar. Hemos observado esta recreación en el *Fedro*, en especial en términos de analogías. Las analogías de Platón no son diagramas planos en los que una imagen (por ejemplo los jardines) se sobreimprime sobre otra (la palabra escrita) en una correspondencia exacta. Cada analogía se construye en un espacio tridimensional. Sus imágenes flotan una sobre otra sin converger: hay algo en el medio, algo paradójico: Eros.

Eros es el terreno no dicho de todo lo que sucede en el mito entre Adonis y Afrodita, que se recrea en el ritual de los jardines. Eros es el terreno en que se arraiga el *logos* entre dos personas que conversan, y que quizá se puede recrear en la página escrita. Los rituales y las recreaciones suceden por fuera del tiempo real de la vida de la gente, en un momento suspendido de control. Nos encanta ese tiempo suspendido por su diferencia respecto del tiempo ordinario y de la vida real. Nos encantan las actividades que tienen lugar en un tiempo suspendido, como los festivales y la lectura, por su esencial falta de seriedad. A Platón le preocupa ese encantamiento. A una persona seducida por ese encantamiento se le ocurrirá quizá reemplazar el tiempo real por el tiempo que sólo es apropiado para los rituales o los libros. Desde el punto de vista de Platón, ese sería un error grave y dañino. Ya que, así como no hay una correspondencia exacta entre una planta sin raíces y un Adonis moribundo, solo hay una correspondencia simbólica entre las palabras escritas y el *logos* real. A la persona que confunde símbolo con realidad le queda solo un jardín muerto, o una relación amorosa como la que Lisias prescribe para el no amante. Hay algo que falta en esa relación amorosa, como la vida que le falta al jardín, algo esencial: Eros.

Apropiación

> Tenía con respecto a su vida la relación que tiene el escultor con la escultura o el novelista con la novela. Uno de los derechos inalienables del novelista es el de reelaborar su novela. Si no le gusta el comienzo puede cambiarlo o tacharlo. Pero la existencia de Zdena le negaba a Mirek los derechos de autor. Zdena insistía en quedarse en las primeras páginas de la novela y en no dejarse tachar.[1]
>
> **Milan Kundera**, *El libro de la risa y el olvido*

Platón presenta a Lisias como alguien que se cree capaz de controlar todos los riesgos, las alarmas y la embriaguez del eros por medio de un cálculo emocional prodigioso. La estrategia de Lisias hacia la vida y el amor aplica a los acontecimientos eróticos reales un conjunto de tácticas que ya nos son familiares. El no amante de Lisias esquiva la corriente móvil de la vida de su amado y se posiciona en un punto de distancia estética. Es la perspectiva privilegiada del escritor. Las percepciones de Lisias

1 M. Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1980. (Se cita traducción al español de Fernando de Valenzuela, *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Tusquets, 1988).

sobre el eros son las de un escritor, y la teoría del control que expone trata la experiencia del amor como un texto fijo que puede empezarse en cualquier parte o leerse de atrás para adelante y ofrecer siempre el mismo sentido. Es un mal discurso, y el no amante resultaría un *erastēs* tedioso. Sin embargo, el discurso seduce, en un momento, a Fedro. Lo lee una y otra vez como si las palabras lo hubieran enamorado.[2] Hay un poder terrible en el *logos* de Lisias. ¿Cuál es?

El texto de Lisias ofrece a sus lectores algo que nadie que haya estado enamorado puede evitar codiciar: el autocontrol. ¿De qué modo hechos en apariencia externos ingresan y toman el control de nuestra psiquis? Esta pregunta obsesionaba a los griegos, especialmente en su variante erótica. Vimos de qué modo Homero la formulaba en la *Ilíada*, como un encuentro entre Helena y Afrodita sobre la muralla de Troya.[3] Afrodita aparece de la nada, en medio de una tarde por lo demás ordinaria, y le exige a Helena el deseo. Hay una ráfaga de resistencia de parte de Helena; Afrodita la aplasta con una única amenaza. El deseo es un momento que no tiene salida. De manera consistente en todo el corpus lírico griego, así como en la poesía de la tragedia y de la comedia, el eros es una experiencia que ataca al amante desde afuera y toma control de su cuerpo, de su mente y de los atributos de su vida. Eros aparece de la nada, con sus alas, para invadir al amante, para despojar su cuerpo de órganos vitales y sustancia material, para debilitar su mente y distorsionar su pensamiento, para reemplazar las condiciones normales de salud y cordura por la enfermedad y la locura. Los poetas representan el eros como una invasión, una enfermedad, una demencia, un

2 Platón, *Fedro*, 228b; cf. 236b.
3 *Ilíada*, canto 3, 400 y ss.

animal salvaje, un desastre natural. Su acción consiste en derretir, romper, morder, quemar, devorar, deteriorar, hundir en un remolino, pinchar, perforar, herir, envenenar, sofocar, arrastrar o moler al amante hasta hacerlo polvo. En su ataque Eros emplea redes, flechas, fuego, mazas, huracanes, fiebres, guantes de boxeo o frenos y bozales. Nadie puede combatir a Eros.[4] Muy pocos lo ven venir. Cae sobre nosotros desde afuera y en cuanto lo hace se apropia de nosotros, nos cambia radicalmente. No podemos resistir el cambio o controlarlo o negociar con él. En general es un cambio para peor, en el mejor de los casos es una bendición a medias (*glukupikron*, tal como dice Safo). Esa es la convicción y la actitud convencional de los poetas.

Dirigiéndose a un público del siglo v formado con la obra de los poetas, Platón escribe para hombres empapados de esta convicción. El propio Lisias señala la tradición poética, pues la asunción que lo impulsa a mostrar cuán dañino puede ser el eros es que el *erastēs* convencional es alguien fuera de su propio control:

> καὶ γὰρ αὐτοὶ ὁμολογοῦσι νοσεῖν μᾶλλον ἢ σωφρονεῖν, καὶ εἰδέναι ὅτι κακῶς φρονοῦσιν, ἀλλ᾽ οὐ δύνασθαι αὑτῶν κρατεῖν·
>
> Porque de hecho los propios amantes admiten que están enfermos, no cuerdos, y saben que su mente desvaría, pero no pueden controlarse.[5]

4 *Himno homérico a Hermes*, 434; Safo en E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 130, 2; Sófocles, *Antígona*, 781, y *Las traquinias*, 441; Eurípides en A. Nauck (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1889, fr. 433; cf. Platón, *El banquete*, 196d.

5 Platón, *Fedro*, 231d.

El amante dominado por el eros no puede responder de su propia mente ni de sus acciones. De esta condición que los griegos llaman locura erótica o *mania* deriva la capacidad del amante de hacer daño.

En cuanto el eros entra en su vida el amante está perdido, porque se enloquece. Pero ¿dónde está el punto de entrada? ¿Dónde empieza el deseo? Localizar ese momento es muy difícil, y luego es demasiado tarde. Cuando uno se está enamorando siempre es demasiado tarde: *dēute*, como dicen los poetas. Ser capaz de aislar el momento en que empieza el amor, para así bloquear su entrada o evitarlo por completo, nos permitiría controlar el eros. El no amante de Lisias afirma haber logrado ese control. No dice de qué modo y su afirmación se presenta como psicológicamente increíble. Su *logos* ignora sin más el momento en que empieza el eros; habla desde el final de la relación amorosa como alguien a quien el deseo nunca ha poseído. Los no amantes son personas que permanecen «dueños de sí mismos».[6]

Sócrates niega que ese control sea posible o incluso deseable para los seres humanos. Lo presenta como una economía de la muerte:

> (...) ἡ δὲ ἀπὸ τοῦ μὴ ἐρῶντος οἰκειότης, σωφροσύνῃ θνητῇ κεκραμένη, θνητά τε καὶ φειδωλὰ οἰκονομοῦσα, ἀνελευθερίαν ὑπὸ πλήθους ἐπαινουμένην ὡς ἀρετὴν τῇ φίλῃ ψυχῇ ἐντεκοῦσα (...).

> (...) la intimidad del no amante está mezclada con un autocontrol mortal [*sōphrosynē thnētē*] que se consume en cálculos mortalmente miserables [*thnēta te kai pheidōla oikonomousa*] y que

6 *Ibidem*, 232a.

engendra en el alma amada ese espíritu receloso comúnmente elogiado como virtud (...).[7]

El no amante elude el deseo por medio de una mezquindad mortal. Mide sus emociones como un avaro que cuenta oro. En su transacción con el eros no hay riesgo, porque en el único momento en que acecha el riesgo él no invierte nada, el momento en que empieza el deseo, «ahora». «Ahora» es el momento en que el cambio entra en erupción. El no amante rechaza el cambio con tanto éxito como las cigarras, encerrado en una caparazón de *sōphrosynē*. Está a salvo en sus elecciones narrativas de la vida y el amor. Ya sabe cómo termina la novela, y ha tachado con firmeza el principio.

7 *Ibidem*, 256e.

Léeme otra vez esa parte

Lee esa parte
otra vez sobre la cosa
que es pura...
lee esa parte, la de la cosa
en la que no podemos posar los ojos,
te toca empezar.
John Holloway, «Cone»

Pero Sócrates sigue insistiendo sobre el comienzo. Una vez que Fedro le ha leído el discurso completo de Lisias, le pide que relea las palabras iniciales:

> Ἴθι δή μοι ἀνάγνωθι τὴν τοῦ Λυσίου λόγου ἀρχήν.

> Vamos, quiero que me leas otra vez el comienzo del discurso de Lisias (...).[1]

Y después le pide que vuelva a releerlo:

1 Platón, *Fedro*, 262d.

βούλει πάλιν ἀναγνῶμεν τὴν ἀρχὴν αὐτοῦ;

Por favor, ¿releerías ese comienzo una vez más?[2]

Fedro se muestra cortésmente reticente. Sabe que allí no hay comienzo y lo dice:

Εἰ σοί γε δοκεῖ· ὃ μέντοι ζητεῖς οὐκ ἔστ᾽ αὐτόθι.

Sí, lo haré si quieres, pero lo que buscas no está allí.[3]

Lo que busca Sócrates es el «ahora» del deseo. Pero la primera oración de Lisias ya pone la relación erótica en pasado. El no amante empieza diciéndole a su muchacho:

Περὶ μὲν τῶν ἐμῶν πραγμάτων ἐπίστασαι, καὶ ὡς νομίζω συμφέρειν ἡμῖν γενομένων τούτων ἀκήκοας·

Ya conoces mi costumbre, y en cuanto a cómo creo que resultarán estas cosas que han ocurrido entre nosotros, ya lo oíste.[4]

El hecho de que Sócrates no pueda encontrar el comienzo del *logos* de Lisias, o del eros de Lisias, es crucial. Los comienzos son cruciales. Sócrates enfatiza en un lenguaje de lo más solemne[5] que todo lo que existe tiene un comienzo, con una excepción: el comienzo en sí. Sólo el *archē* mismo controla su

2 *Ibidem*, 263e.
3 *Ibidem*, 263e.
4 *Ibidem*, 230e7=262e2=263e7.
5 *Ibidem*, 245c-246.

propio comienzo. Es este preciso control lo que Lisias usurpa cuando toma su pluma y tacha el comienzo del eros para su no amante. Pero este acto es ficción. En realidad el comienzo es el único momento que uno, como blanco inadvertido del alado Eros, no puede controlar. Todo lo que este momento produce, tanto bueno como malo, amargo y dulce, se produce de manera arbitraria e impredecible; un regalo de los dioses, como dicen los poetas. A partir de ese momento, la historia depende sobre todo de uno, pero no el comienzo. La diferencia crítica entre el pensamiento erótico de Sócrates y el de Lisias radica en la comprensión de este punto. Sócrates hace que Fedro busque en vano el comienzo en el *logos* de Lisias para reforzar su argumento. El comienzo no es asunto de ficción. No es posible que un escritor o un lector lo pongan bajo su control. Debemos señalar que el verbo «leer» en griego es *anagignōskein*, compuesto del verbo «saber» (*gignōskein*) y el prefijo *ana*, que significa «otra vez». Si uno está leyendo, no está al principio.

Tal como dice Sócrates, la historia empieza en el momento en que Eros entra en nosotros. Esa incursión es el riesgo más grande de nuestra vida. La manera en que uno lo maneja es índice de la calidad, la sabiduría y el decoro de las cosas que hay en nuestro interior. A medida que uno lo maneja entra en contacto con lo que está dentro de uno, de manera súbita y desconcertante. Uno percibe lo que es, lo que le falta, lo que podría ser. ¿Qué es este modo de percepción tan diferente de la percepción vulgar que solemos describir propiamente como locura? ¿Cómo es que cuando uno se enamora siente como si de pronto estuviera viendo el mundo como es en realidad? Sobre nuestra vida flota un estado de conocimiento. Uno cree saber qué es real y qué no lo es. Algo nos alza hacia un entendimiento tan completo y claro que nos llena de júbilo. Para Sócrates, este estado no es una ilusión. Es una mirada que se echa al tiempo, a realidades

que antes conocimos, tan asombrosamente bellas como la mirada de nuestro amado.[6]

El punto del tiempo que Lisias borra de su *logos*, el momento de *mania* en que Eros entra en el amante, es para Sócrates el momento singular más importante que debemos enfrentar y aprehender. «Ahora» es un don de los dioses y una forma de acceso a la realidad. Dirigir nuestra atención hacia el momento en que Eros echa un vistazo a nuestra propia vida y aprehender qué ocurre en nuestra alma en ese instante es empezar a entender cómo vivir. El modo como Eros nos invade es una educación: puede enseñarnos la verdadera naturaleza de lo que está en nuestro interior. Una vez que lo vislumbramos es posible para nosotros empezar a convertirnos en eso. Sócrates dice que es el vislumbre de un dios.[7]

La respuesta de Sócrates al dilema erótico del tiempo, entonces, es la antítesis de la respuesta de Lisias. Lisias elige eliminar el «ahora» y narrar toda su historia desde el punto de vista del «entonces». En opinión de Sócrates, tachar el «ahora» es, en primer lugar, imposible, la impertinencia de un escritor. Aun si fuera posible, implicaría perder un momento de valor único e indispensable. En cambio, Sócrates propone asimilar el «ahora» de tal manera que se prolongue durante toda la vida, y más allá. Sócrates inscribiría su novela dentro del instante del deseo. Deberíamos acercarnos a observar esta ambición literaria socrática, porque ejercerá un efecto importante sobre la historia que Platón cuenta en el *Fedro*. La hará desaparecer.

6 *Ibidem*, 249e-250c.
7 *Ibidem*, 253a.

Entonces termina donde ahora empieza

Sócrates y Lisias coinciden en términos generales respecto de los hechos observables de la experiencia erótica, pero hay una diferencia sustancial en el modo como interpretan esos hechos. Los hechos son que el eros nos cambia tan drásticamente que uno parece convertirse en una persona diferente. En el pensamiento convencional, esos cambios se categorizan en realidad como locura. ¿Qué es lo mejor que se puede hacer con una persona loca? La respuesta de Lisias es tacharla de la novela. Es una respuesta que habrá tenido sentido para sus contemporáneos, pues su versión del eros procede de premisas absolutamente convencionales. Concibe el deseo, según los términos de una tradición poética de antigua data, como una apropiación devastadora del yo y como una experiencia en general negativa. Supone, tal como era habitual en el pensamiento moral popular de la época, que el autocontrol o *sōphrosynē* es la regla que rige la vida iluminada. Sócrates subvierte ambos clichés. Su enfoque es radical. No duda que un no amante demostrará proezas de *sōphrosynē*. No niega que el eros es una invasión, una forma de *mania*, sino que reivindica la *mania*. Veamos cómo.

La actitud griega tradicional es considerar el cambio del yo como pérdida del yo. Categorizado como locura, se sostiene incuestionablemente que es un mal. Sócrates no coincide:

> λεκτέος δὲ ὧδε, ὅτι Οὐκ ἔστ᾽ ἔτυμος λόγος ὃς ἂν παρόντος ἐραστοῦ τῷ μὴ ἐρῶντι μᾶλλον φῇ δεῖν χαρίζεσθαι, διότι δὴ ὁ μὲν μαίνεται, ὁ δὲ σωφρονεῖ. εἰ μὲν γὰρ ἦν ἁπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι, καλῶς ἂν ἐλέγετο· νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θείᾳ μέντοι δόσει διδομένης.

> Debo decir que esta historia [*logos*] no es cierta, la historia de que deberían ofrecerse favores a un no amante y preferirlo a un amante, ya que este último está loco mientras que el primero está cuerdo. Ahora bien, si fuera un simple dato que la locura [*mania*] es mala, la historia estaría bien. Pero el hecho es que las más grandes cosas buenas nos llegan a través de la locura, que se nos otorga como don de los dioses.[1]

El argumento central de Sócrates, al revaluar la locura, es que uno se guarda la cabeza para sí al costo de cerrarse a los dioses. Las cosas verdaderamente buenas y de hecho divinas están vivas y activas fuera de uno y para que generen cambios hay que dejarlas entrar. Esas incursiones formalmente instruyen y enriquecen nuestra vida en sociedad; Sócrates dice que ningún profeta o sanador o poeta podría practicar su arte si no perdiera la cabeza.[2] La locura es el instrumento de esa inteligencia. Más aún, la *mania* erótica es una cosa valiosa en la vida privada. Le pone alas a nuestra alma.

1 Platón, *Fedro*, 244a.
2 *Ibidem*, 244a-245.

La presentación que hace Sócrates de la *mania* como experiencia provechosa para el individuo se desprende de una teoría de la dinámica del alma que ha sido cuidadosamente estructurada para responder a la cuestión del control erótico planteada por la poesía tradicional. Con el fin de remodelar la imagen tradicional de la experiencia erótica, su análisis subsume, y al mismo tiempo subvierte, las metáforas convencionales del eros usadas por los poetas. Donde los poetas ven pérdida y daño, Sócrates insiste en el provecho y el crecimiento. Donde ellos ven hielo que se derrite, él ve alas que crecen. Donde los poetas se defienden de la invasión, Sócrates se prepara para el vuelo.

Pese a algunos puntos de coincidencia elementales, a fin de cuentas hay una diferencia enorme entre las actitudes eróticas de Sócrates, por un lado, y de Lisias y el sentimiento griego tradicional por el otro. Es muy interesante ver cómo resume Platón toda esa diferencia en una imagen. Las alas, en la poesía tradicional, son el mecanismo por el cual Eros cae en picada sobre el amante inadvertido para arrebatarle el control de su persona y su personalidad. Las alas son un instrumento de daño y un símbolo de poder irresistible. Cuando nos enamoramos, el cambio se abate en vuelo sobre nosotros y no podemos evitar perder el control de esa entidad preciosa, el propio yo.

Hemos visto el modo en que Safo describe la pérdida del yo en el fragmento 31. Cuando el deseo se apodera de su cuerpo, de su mente y de sus funciones perceptivas ella dice *eptoaisen*, que significa algo así como «pone alas a mi corazón dentro del pecho» o «hace que mi corazón vuele en mi interior».[3]

3 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 31, 6.

Anacreonte habla de la misma sensación y le atribuye la misma causa:

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφῃς
διὰ τὸν Ἔρωτ᾽· οὐ γὰρ ἐμοὶ <ˉ ˘> θέλει συνηβᾶν.

Me alzo hacia el Olimpo con leves alas
llevado por Eros, pues [el muchacho que deseo] no está
[dispuesto a compartir su juventud conmigo.[4]

Alceo representa el deseo que enloquece a Helena en términos similares:

κἀλένας ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[όαις
θῦμον Ἀργείας Τροΐω δ[.].αν[
ἐκμάνεισα ξ[ε.]ναπάτα πιπ[
ἔσπετο νᾶϊ

(...) [Eros] hizo que el corazón de Helena volara como un ala
[en su pecho
y que perdiera la cabeza por un troyano
y que lo siguiera atravesando el mar (...)[5]

La importancia de las alas de Eros ya se había convertido en un *topos* poético en el período helenístico, tal como vemos en este epigrama de Arquias:

4 D. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 378.
5 E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, *op. cit.*, fr. 283, 3-6.

> «Φεύγειν δεῖ τὸν Ἔρωτα» κενὸς πόνος· οὐ γὰρ ἀλύξω πεζὸς ὑπὸ πτηνοῦ πυκνὰ διωκόμενος.
>
> «Deberías huir de Eros»: ¡vano esfuerzo! ¿Cómo puedo eludir a pie a uno que me persigue con sus alas?[6]

Platón toma las alas tradicionales de Eros y las reimagina. En su concepción las alas no son maquinaria ni una invasión extranjera. Tienen raíces naturales en el alma de cada uno, un residuo de su principio inmortal. Nuestras almas alguna vez vivieron, aladas, entre los dioses, dice, nutridas como los dioses por el júbilo infinito de ver todo el tiempo la realidad. Ahora estamos exiliados de ese lugar y de esa calidad de vida, y sin embargo lo recordamos de tanto en tanto, por ejemplo cuando miramos la belleza y nos enamoramos.[7] Más aún, tenemos la capacidad de recobrarlo por medio de las alas del alma. Sócrates describe cómo, dadas las condiciones apropiadas, las alas se volverán lo suficientemente poderosas para llevar el alma de regreso a sus comienzos. Cuando nos enamoramos experimentamos toda clase de sensaciones en nuestro interior, dolorosas y placenteras al mismo tiempo: son nuestras alas que brotan.[8] Es el comienzo de lo que nos proponemos ser.

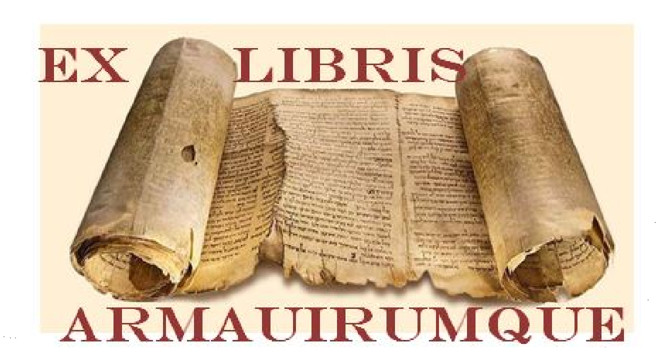
Los comienzos son cruciales. Ahora resulta más evidente por qué Sócrates insiste tanto sobre ellos. Para Sócrates, el momento en que empieza el eros es un atisbo del «comienzo» inmortal que es un alma. El «ahora» del deseo es una lanza hundida en el tiempo que emerge en la atemporalidad donde

6 W. R. Paton (ed.), *The Greek Anthology*, Londres/Nueva York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1916, libro 5, 59.

7 Platón, *Fedro*, 246-251.

8 *Ibidem*, 251-252.

flotan los dioses que se regocijan en la realidad.[9] Cuando entramos en el «ahora» recordamos lo que es estar verdaderamente vivo, como están los dioses. Hay algo paradójico en esta «memoria» de un tiempo atemporal. La verdadera diferencia entre las teorías eróticas de Sócrates y de Lisias reside en esta paradoja. Lisias está horrorizado por la paradoja del deseo y la elimina: para él cada «ahora» erótico es el principio de un fin, y nada más. Prefiere un «entonces» inmutable, infinito. Pero Sócrates mira el momento paradójico llamado «ahora» y advierte que allí tiene lugar un curioso movimiento. En el punto en que el alma se da un comienzo parece abrirse un punto ciego. Dentro de ese punto ciego desaparece el «entonces».



9 *Ibidem*, 247d-e.

Qué diferencia hace un ala

Un dios puede hacerlo. Pero ¿me dirás cómo
puede un hombre penetrar a través de las cuerdas de la lira?
Nuestra mente no se decide.
R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*

Las alas marcan la diferencia entre una historia de amor mortal y una inmortal. Lisias detesta el comienzo del eros porque cree que en realidad es un final; Sócrates se regocija en el comienzo por su convicción de que en realidad no es posible que termine. De la misma manera, la presencia o ausencia de alas en la historia de un amante determina su estrategia erótica. Esa mísera y mortal *sōphrosynē*[1] con la que Lisias mide su experiencia erótica es una táctica de defensa contra el cambio de identidad que impone el eros. El cambio es riesgo. ¿Qué hace que el riesgo valga la pena?

En sentido negativo, el *Fedro* nos proporciona varias imágenes de inmutabilidad. Hemos visto cómo, de diversas maneras, Midas y las cigarras y el jardín de Adonis permanecen

1 Platón, *Fedro*, 256e.

inalterablemente apartados de los procesos de una vida en el tiempo. Las imágenes no son estimulantes: en el mejor de los casos uno «deja de advertirse a sí mismo, ya que ha muerto».[2] Más positivamente, el mito de Sócrates sobre las alas es un vistazo de lo que los mortales ganan con el ingreso del eros en sus vidas. Pero debemos examinar en detalle este atisbo y la manera en que Sócrates lo despliega. No es en absoluto ingenuo en cuanto a los términos que la transacción involucra. Enamorarnos nos da acceso a un bien infinito. Pero también es muy claro que, cuando Eros nos afecta en su verdadera forma, algo se pierde, algo muy difícil de medir.

Cuando nos enamoramos abandonamos las formas de la vida ordinaria. La única preocupación del amante es estar con su amado. Todo lo demás cae en la insignificancia, tal como describe Sócrates:

> (...) ἀλλὰ μητέρων τε καὶ ἀδελφῶν καὶ ἑταίρων πάντων λέλησται, καὶ οὐσίας δι' ἀμέλειαν ἀπολλυμένης παρ' οὐδὲν τίθεται, νομίμων δὲ καὶ εὐσχημόνων, οἷς πρὸ τοῦ ἐκαλλωπίζετο, πάντων καταφρονήσασα δουλεύειν ἑτοίμη καὶ κοιμᾶσθαι ὅπου ἂν ἐᾷ τις ἐγγυτάτω τοῦ πόθου·

> (...) él olvida a su madre y a sus hermanos y a todos sus camaradas, no le importa en absoluto si su propiedad se pierde por descuido y, desdeñando toda la decencia y el decoro cuya belleza antes admiró, está dispuesto a ser un esclavo, a dormir en cualquier lugar donde se lo permitan, tan cerca como sea posible de su deseo.[3]

2 Cf. *ibidem*, 259c.
3 *Ibidem*, 252a.

Enamorarnos, según parece, disloca nuestra visión de lo que es importante. Una conducta aberrante se deriva de ese dislocamiento. Las reglas del decoro caen en el olvido. Esta es la experiencia común (*pathos*) de los amantes, dice Sócrates, a la que los hombres dan el nombre de Eros.[4]

Pero Eros tiene otro nombre, Sócrates anuncia de pronto, y luego desarrolla esta curiosa revelación mediante un juego de palabras. En la medida en que los juegos de palabras son una forma de razonar un poco absurda y que su poder de persuasión los pone al borde de la injusticia, los autores serios se sienten obligados a disculparse cuando los usan, de manera que Sócrates advierte a Fedro de que su juego de palabras es «bastante desvergonzado» (*hybristikon panu*)[5] y tal vez falso («puedes darle crédito o no», concluye).[6] Además, le falla la métrica. Porque el juego de palabras está contenido en dos versos espurios de Homero, y en el segundo verso falla el metro. Los versos se refieren a la diferencia entre el lenguaje de los dioses y el de los hombres. En lo referido a la palabra usada para el deseo, la diferencia se reduce tan sólo a dos letras:

τὸν δ᾽ ἤτοι θνητοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι ποτηνόν,
ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτεροφύτορ᾽ ἀνάγκην.

Ahora los mortales lo llaman Eros alado,
pero los inmortales lo llaman Pteros, por la necesidad
[de que crezcan alas.[7]

4 *Ibidem*, 252b.
5 *Ibidem*, 252b.
6 *Ibidem*, 252c.
7 *Ibidem*, 252b.

Al agregar *pt-* a Eros los dioses crean Pteros, que es un juego a partir de la palabra griega *pteron*, que significa «ala». En el lenguaje de los dioses, entonces, el deseo en sí mismo es conocido como «el alado» o «el que tiene algo que ver con alas». ¿Por qué? Los dioses tienen una razón para su Pteros, específicamente que el deseo implica «la necesidad de que crezcan alas».

Una vieja idea entre los griegos es que los dioses tienen su propio lenguaje. Homero alude al lenguaje divino varias veces,[8] y Platón se ocupa del tema en su *Crátilo*.[9] Los filólogos modernos opinan que allí se ve un vestigio de la diferencia entre las poblaciones griegas y pre-griegas del continente. Los antiguos tenían una opinión más audaz. «Es claro que los dioses llaman a las cosas por los nombres naturalmente correctos», dice Sócrates en el *Crátilo*.[10] Sería agradable creer que los nombres divinos tienen un significado más claro o una importancia mayor que los nombres mortales. Desafortunadamente, no es posible advertirlo en la mayoría de los ejemplos existentes, pero al parecer era una opinión viable en la época de Platón, y por cierto forma parte de las ideas de Sócrates en el *Fedro* así como en el *Crátilo*. «Seguramente los dioses se llaman a sí mismos por sus verdaderos nombres», afirma en el *Crátilo*.[11] Pteros es más auténtico que Eros.

Se puede decir que Pteros es más auténtico que Eros porque no nos dice solamente cuál es el nombre del deseo, sino por qué. O, como lo expresa Sócrates, el nombre de los dioses incluye tanto el *pathos* (la experiencia descriptible) como la *aitia* (causa

8 *Ilíada*, canto 1, 403-404; canto 2, 813; canto 14, 290-291; canto 20, 74; *Odisea*, canto 10, 305; canto 12, 61.

9 Platón, *Crátilo*, 391 y ss.

10 *Ibidem*, 391e.

11 *Ibidem*, 400d.

o razón definitiva) del deseo.[12] Es evidente desde el primer verso de la cita de Homero que los mortales, aunque ignoraran su verdadero nombre, eran suficientemente perceptivos para decir que Eros era «alado»; es decir, habían captado el *pathos* de la experiencia, habían sentido al deseo barrer su interior. Pero no tenían idea de por qué esta experiencia habría de poseer ese rasgo particular. No habían captado la *aitia* del sentimiento. Los dioses saben por qué las cosas son, necesariamente, como son. Se basan en este conocimiento para nombrarlas por su nombre.

Pteros, entonces, representa una ganancia neta a nivel semántico. Pero es un fracaso como poesía. Sócrates nos advierte de que su cita quiebra el metro; deja que nos demos cuenta solos de que Pteros es la palabra responsable de la dislocación del ritmo del segundo verso. Este es el problema: el verso es un hexámetro dactílico y está bien medido salvo por la palabra *de*, que precede al nombre divino Pteros. *De* es por naturaleza una sílaba breve y ocupa en el verso una posición que exige una sílaba corta; sin embargo, las reglas de la prosodia griega en general exigen que una sílaba corta, cuando está seguida de dos consonantes, se convierta en una sílaba larga. Por eso el *pt-* con el que los dioses alargan *erōs* pone a este verso en un dilema métrico. Es un dilema que ya nos resulta familiar: recordemos a los niños del poema de Sófocles que desean al mismo tiempo sostener el hielo en sus manos y soltarlo. *De* no puede ser una sílaba larga y una sílaba corta al mismo tiempo, al menos no tal como la vemos realmente.

Es evidente que los dioses ven la realidad de otra manera. Pero no resulta sorprendente que su mejor versión de la verdad se resista a ser reducida a las medidas humanas. Después de todo, son

12 Platón, *Fedro*, 252c.

seres infinitos y todo el pensamiento antiguo está teñido por la idea de que existe una inconmensurabilidad entre sus modos y los nuestros. En su cita de Homero, Platón otorga a este cliché un giro particular e interesante. Pteros quiebra la métrica de la misma manera que Eros deforma nuestra vida. El metro es, en esencia, un intento de controlar las palabras en el tiempo. Imponemos ese control en nombre de la belleza. Pero cuando Eros irrumpe en nuestra vida trae su propio parámetro de belleza y simplemente cancela «toda la decencia y el decoro cuya belleza antes admiramos».[13]

El verso épico de Platón, algo desprolijo, es un epítome de nuestra transacción humana con Eros. Sus términos son desgarradores. Podemos beneficiarnos de ese incremento de significado admitiendo que la verdadera forma divina de Eros es Pteros, pero solo a costa de perder la belleza formal de nuestro verso. Invirtiendo estos términos vemos un reflejo de Lisias quien, con la habilidad y el cálculo de un novelista, compone una relación amorosa formalmente perfecta que no tiene ningún significado en absoluto.

Las alas de Eros marcan una diferencia crítica entre dioses y hombres, porque desafían la expresión humana. Nuestras palabras son demasiado pequeñas, nuestros ritmos demasiado restringidos. Pero el verdadero significado del deseo elude nuestra comprensión mortal no sólo a nivel de las convenciones ortográficas y métricas, es decir, no sólo a nivel de las formas. Aun cuando atisbamos a Eros en su versión divina, aun cuando un verso nos da acceso accidental a los verdaderos *pathos* y *aitia* del deseo, no necesariamente entendemos todo. Por ejemplo, ¿qué quiere decir el poeta autor de estos dos versos épicos

13 *Ibidem*, 252a.

con la expresión «necesidad de que crezcan alas»? La traducción es inepta porque el traductor no sabe lo que significa. Esta expresión ostensiblemente nos proporciona una *aitia* divina para el verdadero nombre de Eros. ¿Pero de quién son las alas y de quién es la necesidad? ¿Eros tiene alas? ¿Eros necesita alas? ¿Eros hace que otros tengan o necesiten alas? ¿Eros necesita hacer que los otros tengan alas? ¿Eros necesita hacer que otros necesiten tener alas? Diversas posibilidades, que no son incompatibles entre sí, derivan de esa cita épica. Se puede argumentar que, a su modo perfeccionista, cuando los dioses usan el nombre Pteros lo que pretenden es abarcar todas las posibilidades al mismo tiempo. Pero no podemos saberlo. Tal como Sócrates le dice a su interlocutor en el *Crátilo*, cuando hablan de este mismo tema de los nombres divinos y de su valor de verdad: «Sin duda son asuntos demasiado grandes para que tú y yo podamos interpretarlos».[14]

Para un lector moderno las posibilidades de descifrar la verdad sobre el nombre de Eros son aún más oscuras de lo que eran para Sócrates o para Platón o para el público de Platón. En este punto del *Fedro*, nosotros (los lectores modernos) somos víctimas de una dudosa tradición textual. Los manuscritos transmiten tres lecturas diferentes del adjetivo que aquí traducimos con la expresión «que crezcan alas». Como es probable que esta expresión sea una invención platónica, los problemas de traducción no resultan sorprendentes ni insuperables: «*pterophutor*» («que crezcan alas») emerge claramente como la lectura más plausible. Sin embargo, nuestras dudas sobre el texto sirven para confirmar y refinar el punto de Platón de una manera que él no podría haber predicho pero que habría apreciado sinceramente.

14 Platón, *Crátilo*, 392b.

No importa qué tecnologías ideemos, el conocimiento de Eros que tenemos a nuestra disposición no es cosa clara ni cierta.[15] Los dioses pueden saber exactamente qué significa el sustantivo Pteros o una expresión como «necesidad de que crezcan alas», pero en definitiva nosotros no. Hacemos todo lo posible para captar el *pathos* de la experiencia erótica mientras sobrevuela nuestra vida, pero la *aitia* se pliega y desaparece dentro de las palabras escritas del texto de Platón.

15 Cf. *Fedro*, 275c.

¿De qué se trata este diálogo?

viejo estanque
salta la rana
plop
Matsuo Basho

El *Fedro* es una exploración de la dinámica y los peligros propios del tiempo controlado, a los que se enfrentan los lectores, los escritores y los amantes. Desde el punto de vista de Sócrates, un verdadero *logos* tiene esto en común con una relación amorosa real: que debe vivirse en el tiempo. No es lo mismo hacia atrás que hacia adelante, no se puede ingresar en cualquier punto ni se lo puede congelar en su apogeo, ni descartar cuando la fascinación flaquea. Un lector, como un mal amante, quizá sienta que es posible zambullirse en un texto en cualquier punto para cosechar el fruto de su sabiduría. Un escritor, como Lisias, quizá sienta que es posible reacomodar los miembros de la ficción que lo hechiza sin ninguna consideración hacia su vida en cuanto organismo en el tiempo. Así los lectores y los escritores coquetean con el glamour de las *grammata* sin someterse a la invasión erótica general ni al cambio de identidad que eso implica. Como Odiseo atado al mástil de su barco, un lector puede prendarse del canto

de sirenas del conocimiento y pasar navegando intacto. Es una suerte de voyeurismo, tal como vemos cuando Fedro es seducido por las palabras escritas de Lisias. En opinión de Platón, el texto de Lisias es como pornografía filosófica cuando se lo compara con el *logos* erótico de Sócrates. Pero Platón no puede demostrar esto simplemente alineando a Lisias y a Sócrates como textos muertos uno junto al otro. La demostración requiere una suerte de ardid para ser en verdad impactante.

Así que Platón superpone un *logos* sobre otro; ni convergen ni se neutralizan. Vimos a otros escritores elaborar esas imágenes estereoscópicas. Por ejemplo, en su fragmento 31 Safo superpone un nivel de deseo sobre otro, hace flotar lo real sobre lo posible de manera tal que nuestra percepción salta de uno a otro sin perder de vista la diferencia entre ellos. O también el novelista Longo hace flotar una manzana en un árbol despojado de fruta, desafiando toda lógica y cautivando a Dafnis. O pensemos en Zenón, que en sus famosas paradojas suspende los objetos que se mueven sobre la imposibilidad de movimiento, de manera que vemos a Aquiles correr tan rápido como puede sin ir a ningún lado. Estos escritores comparten una estrategia; se proponen recrear en nosotros una determinada acción de la mente y el corazón: la acción de extenderse hacia un significado que aún no se conoce. Es un movimiento que nunca llega del todo, dulce-amargo. La interacción de *logoi* en el *Fedro* de Platón imita esta acción de alcanzar. Cuando Fedro lee lo que escribió Lisias, cuando Fedro escucha lo que dice Sócrates, algo empieza a entrar en foco. Empezamos a entender qué es un *logos* y qué no lo es y la diferencia entre ellos. Eros es la diferencia. Como un rostro que cruza un espejo en el extremo de una habitación, Eros se mueve. Tratamos de alcanzarlo. Eros desaparece.

El *Fedro* es un diálogo escrito que termina por desacreditar los diálogos escritos. Este hecho no deja de encantar a sus lectores.

Por cierto, es el rasgo erótico fundamental de este *erōtikos logos*. Cada vez que lo leemos, se nos conduce a un lugar donde ocurre algo paradójico: el conocimiento de Eros que Sócrates y Fedro han estado desplegando palabra por palabra a través del texto escrito simplemente llega a un punto ciego y desaparece, arrastrando el *logos* tras de sí. Su conversación sobre el amor[1] se convierte en una conversación sobre la escritura[2] y no se vuelve a ver a Eros ni se escucha nada más sobre él. Este acto de interceptación dialéctica ha dejado perplejos desde la Antigüedad a todos aquellos que desean decir concisamente de qué se trata el diálogo. Pero no hay nada inadecuado en esto. Si buceamos en el *Fedro* para llegar a Eros, necesariamente nos eludirá. Eros nunca nos mira desde el lugar en que lo vemos nosotros. Algo se mueve en el espacio intermedio. Y eso es lo más erótico de Eros.

1 Platón, *Fedro*, 227a-257c.
2 *Ibidem*, 257c-279c.

Mythoplokos

¡Ah, pasión, tu intensidad da en el centro!
Eres de la naturaleza de los sueños
y, como los sueños, obras lo imposible.
Te alías con lo irreal sin ser compañera
de nada.[1]

William Shakespeare, *Cuento de invierno*

Imaginemos una ciudad donde no hay deseo. Supongamos por ahora que los habitantes de la ciudad siguen comiendo, bebiendo y procreando de alguna manera mecánica; no obstante, su vida parece chata. No teorizan ni hacen girar trompos ni hablan figurativamente. A pocos se les ocurre evitar el dolor; ninguno hace regalos. Entierran a sus muertos y se olvidan dónde. Zenón descubre que lo han elegido alcalde y se pone a trabajar copiando el código legal sobre láminas de bronce. De tanto en tanto un hombre y una mujer se casan y viven muy felices, como viajeros que se encuentran por casualidad en una posada; de noche,

1 Se cita traducción al español de Marcelo Cohen, Buenos Aires, Norma, 2002.

al caer dormidos sueñan el mismo sueño, en el que ven que el fuego avanza por una soga que los mantiene atados, pero es improbable que recuerden ese sueño en la mañana. El arte de contar cuentos se descuida ampliamente.

Una ciudad sin deseo es, en suma, una ciudad sin imaginación. Allí la gente piensa solo lo que ya conoce. La ficción es simple falsificación. El deleite carece de importancia (un concepto que debe entenderse en términos históricos). Esta ciudad tiene un alma aquinética, una condición que Aristóteles podría explicar de la siguiente manera: siempre que una criatura se ve impulsada a buscar lo que desea, dice Aristóteles, ese movimiento empieza con un acto de la imaginación que él denomina *phantasia*. Sin esos actos ni los animales ni los hombres se sentirían impulsados a salir de su condición actual o a ir más allá de lo que ya conocen. La *phantasia* impulsa la mente al movimiento mediante su poder de representación; en otras palabras, la imaginación prepara el deseo porque representa el objeto deseado como deseable ante la mente del deseante. La *phantasia* le cuenta una historia a la mente. La historia debe dejar en claro una cosa, esto es, la diferencia entre lo que es presente/real/conocido y lo que no lo es, la diferencia entre el deseante y lo deseado.[2]

Hemos visto qué forma toma esta historia cuando los poetas la cuentan en poemas líricos, cuando los novelistas la escriben en novelas, cuando los filósofos la construyen como dialéctica. Para transmitir la diferencia entre lo que es presente/real/conocido y lo que es faltante/posible/desconocido se requiere un circuito de tres puntos. Recordemos la estructura del fragmento 31 de Safo: un «triángulo erótico» donde los tres componentes

2 Aristóteles, *Acerca del alma*, libro 3, capítulo 10, 433a-b.

del deseo se vuelven visibles al mismo tiempo en una suerte de electrificación. Sugerimos, al considerar este poema, que su forma triangular es más que una elegancia arbitraria de la poeta. No es posible percibir el deseo por fuera de estos tres ángulos. La concepción aristotélica de la *phantasia* puede ayudarnos a entender cómo es que esto es así. Según su punto de vista, todas las mentes deseantes se extienden hacia su objeto por medio de una acción imaginativa. Si esto es verdad, ningún amante, poeta o no, es capaz de retener su deseo apartado del impulso ficcional de triangulación que Safo nos revela en el fragmento 31. «Eros hace de cada hombre un poeta», dice un antiguo proverbio.[3]

Eros es siempre una historia en la que interactúan el amante, el amado y la diferencia entre ellos. La interacción es una ficción planeada por la mente del amante. Conlleva una carga emocional a la vez detestable y deliciosa y emite una luz como la del conocimiento. Nadie tuvo una visión tan clara de este asunto como Safo. Nadie captó sus rasgos con adjetivos más precisos. Hemos visto, en las páginas precedentes, algo de la fuerza de su neologismo *glukupikron*, «dulce-amargo». Aquí hay otro término que ella concibió para caracterizar la experiencia erótica. Dice Máximo de Tiro:

> τὸν Ἔρωτα Σωκράτης σοφιστὴν λέγει, Σαπφὼ μυθοπλόκον.

> Sócrates llama a Eros sofista, pero Safo lo llama «tejedor de ficciones» [*mythoplokon*].[4]

3 Eurípides, *Stheneboea*, en A. Nauck (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1889, fr. 663; Platón, *El banquete*, 196e.

4 *Disertaciones filosóficas*, 18, 9; Safo, E. Lobel y D. Page (ed.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955, fr. 188.

El adjetivo *mythoplokos*, así como el contexto en el que Máximo lo preservó para nosotros, reúne algunos aspectos significativos de Eros. Para Safo, la deseabilidad del deseo parece estar atada al proceso ficcional que llama el «tejido del mito». Por otro lado, Sócrates ve en este proceso algo que se asemeja a la sofistería. Qué sugestivo este alineamiento de Safo y Sócrates, esta conexión entre la narradora y el profesor de sabiduría: tienen a Eros en común. ¿Cómo es eso?

En las lecturas que hemos hecho de textos griegos hemos perseguido las huellas de una antigua analogía entre el cortejo del conocimiento y el cortejo de amor, desde su primer vestigio en el verbo homérico *mnaomai*. Volvamos a considerar esta analogía, designando a Safo y a Sócrates como representantes de sus dos polos. Ni bien nos lo planteamos surge una dificultad. Sócrates, según su propio testimonio, prefiere fundir los dos polos en uno solo. Hay una única pregunta que recorre su vida, una única indagación en la que se identifican la comprensión de lo verdaderamente real y la búsqueda de lo verdaderamente deseable. Dos veces a lo largo de los diálogos platónicos habla de su búsqueda de la sabiduría y afirma que su conocimiento, tal como es, *no es más que* un conocimiento de «las cosas eróticas» (*ta erōtika*).[5] En ninguno de los dos fragmentos nos explica qué quiere decir con *ta erōtika*, «cosas eróticas». Pero podemos deducirlo de la historia de su vida.

Le encantaba hacer preguntas. Le encantaba escuchar respuestas, construir argumentos, probar definiciones, resolver acertijos y verlos desplegarse unos a partir de otros en una estructura que se abre a través del *logos* como un camino en

5 Platón, *El banquete*, 177d; Platón, *Teages*, 128b.

espiral[6] o como un vértigo.[7] Es decir, amaba el proceso de llegar a conocer. Respecto de este amor, Sócrates es franco y preciso. Nos dice exactamente dónde se sitúa Eros dentro del proceso de conocer o de pensar. Eros yace en la intersección de dos principios de razonamiento, ya que el *lógos* funciona en dos operaciones simultáneas. Por un lado, la mente racional debe percibir y reunir algunos datos dispersos, con el fin de dejar en claro, mediante una definición, el objeto que quiere explicar. Esta es la actividad de «agrupamiento» (*synagōgē*).[8] Por otro lado, es necesario separar las cosas según clases, teniendo en cuenta dónde se encuentran sus bisagras naturales: esta actividad se llama «división» (*diaeresis*).[9]

Es decir, pensamos mediante la proyección de la igualdad sobre la diferencia, mediante la reunión de cosas bajo una misma relación o idea, mientras, al mismo tiempo, mantenemos las distinciones entre ellas. Una mente pensante no queda subsumida en lo que alcanza a saber. Aspira a aprehender algo relacionado con ella misma y con su conocimiento actual (y por tanto cognoscible en algún grado) pero a su vez separado de ella misma y de su conocimiento actual (no idéntico a ellos). En cualquier acto de pensamiento la mente debe extenderse para cruzar ese espacio entre lo conocido y lo desconocido, relacionando uno con el otro pero manteniendo a su vez visible lo que los diferencia. Es un espacio erótico. Atravesarlo es complicado; pareciera hacer falta una suerte de estereoscopía. Hemos estudiado esta actividad estereoscópica en otros contextos, por ejemplo en el fragmento 31 de Safo. El mismo subterfugio que en las novelas

6 *Fedro*, 274a; cf. 272c.
7 Platón, *Sofista*, 264c.
8 *Fedro*, 265d-e.
9 *Ibidem*, 265e.

y en los poemas llamamos «ardid erótico» parece ahora constituir la estructura misma del pensamiento humano. Cuando la mente aspira a conocer, el espacio del deseo se abre y una ficción necesaria acontece.

Es en este espacio, en el punto en que los dos principios de razonamiento se cruzan, donde Sócrates sitúa a Eros. Describe «el agrupamiento y la división» como la actividad que le da autoridad para hablar y pensar.[10] Y afirma que está *enamorado* de esta actividad:

> Τούτων δὴ ἔγωγε αὐτός τε ἐραστής, ὦ Φαῖδρε, τῶν διαιρέσεων καὶ συναγωγῶν (...).
>
> El hecho es, Fedro, que yo mismo soy un amante [*erastēs*] de estas divisiones y agrupamientos.[11]

Esa es una afirmación notable. Pero debe haberlo dicho en serio: dedicó su vida a esa actividad, impulsado por una única pregunta. Era una pregunta que había despertado en él la pitonisa de Delfos cuando ella, según la famosa historia relatada en la *Apología* de Platón, declaró que Sócrates era el más sabio de los hombres. Esta declaración perturbó a Sócrates. Tras considerable indagación y reflexión, sin embargo, llegó a una conclusión acerca de lo que quería decir el oráculo:

> ἔοικα γοῦν τούτου γε σμικρῷ τινι αὐτῷ τούτῳ σοφώτερος εἶναι, ὅτι ἃ μὴ οἶδα οὐδὲ οἴομαι εἰδέναι.

10 *Ibidem*, 266b.
11 *Ibidem*, 266b; cf. Platón, *Filebo*, 16b.

> Al menos en una pequeña cosa soy el más sabio: en que no pienso que sé lo que no sé.[12]

El poder de ver la diferencia entre lo que se sabe y lo que no constituye la sabiduría de Sócrates y es lo que motivó toda su vida de reflexión. La actividad de intentar aprehender esa diferencia es aquella de la que, según admite, está enamorado.

Es posible imaginar lo que sería vivir en una ciudad sin deseo a partir del testimonio de amantes como Sócrates o Safo. Tanto el filósofo como la poeta describen a Eros con imágenes de alas y metáforas de vuelo, pues el deseo es un movimiento que lleva a los corazones anhelantes de aquí para allá, embarcando a la mente en una historia. En una ciudad sin deseo esos vuelos son inimaginables. Las alas se cortan y así se conservan. Lo conocido y lo desconocido aprenden a alinearse uno detrás del otro de tal modo que, siempre que uno se sitúe en el ángulo adecuado, parecen ser uno y el mismo. Si *hubiera* una diferencia visible, nos resultaría difícil decirlo, pues el útil verbo *mnaomai* habría terminado por significar «un hecho es un hecho». Aspirar a algo diferente de los hechos nos llevará más allá de esta ciudad y tal vez, como a Sócrates, más allá de este mundo. Aspirar a aprehender la diferencia entre lo conocido y lo desconocido, como Sócrates vio claramente, es una propuesta de alto riesgo. Él creyó que el riesgo valía la pena, porque estaba enamorado del cortejo mismo. ¿Y quién no?

12 Platón, *Apología de Sócrates*, 21d.

Bibliografía

Auden, W. H., *Collected Poems* (edición de E. Mendelson), Nueva York, Random House, 1976.

Agustín, *Sancti Aureli Augustini Confessionum Libri Tredecim* (edición de P. Knoll), Leipzig, G. Freytag, 1896.

Barthes, R., *A Lover's Discourse: Fragments* (traducción de R. Howard), Nueva York, Hill & Wang, 1978. (Existe traducción al español: *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982).

Basho, M., *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches* (traducción de N. Yuasa), Nueva York, Penguin, 1966.

Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972. (Existe traducción al español: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

Blass, F. (ed.), *Isocrates Orationes*, Leipzig, Teubner, 1898.

Burnet, J. (ed.), *Platonis Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1902-1906, 6 vols.

Burnett, A. P., *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Londres, Duckworth, 1983.

Busse, A. (ed.), *Eliae in Porphyrii isagogen et in Aristotelis categorias commentaria*, Berlín, Reimer, 1900.

Calvino, I., *The Nonexistent Knight* (traducción de A. Colquhoun), Nueva York/Londres, Random House/Collins, 1962. (Existe traducción al español: *El caballero inexistente*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961).

Carrière, J., *Théognis: Poèmes élégiaques*, París, Les Belles Lettres, 1962.

Cartledge, P., «Literacy in the Spartan oligarchy», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, 1978, pp. 25-37.

Cohen, J., *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1966. (Existe traducción al español: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977).

Coldstream, J. N., *Geometric Greece*, Londres, Benn, 1977.

Cole, S. G., «Could Greek women read and write?», *Women's Studies*, vol. 8, 1981, pp. 129-55.

Colonna, A. (ed.), *Heliodori Aethiopica*, Roma, Libreria dello Stato, 1938.

Coulon, V., *Aristophane*, París, Les Belles Lettres, 1967-1972, 5 vols.

Dalmeyda, G. (ed.), *Longus: Pastorales*, París, Les Belles Lettres, 1934.

Davison, J. A., «Literature and literacy in ancient Greece», *Phoenix*, vol. 16, 1962, pp. 141-233, reeditado en *From Archilochus to Pindar*, Londres, Macmillan, 1968, pp. 86-128.

De Beauvoir, S., *The Second Sex* (traducción de H. M. Parshley), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1953 [1949]. (Existe traducción al español: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Psique, 1954).

Denniston, J. D., *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press, 1954.

De Vries, G. J., *A Commentary on the «Phaedrus» of Plato*, Ámsterdam, Hakkert, 1969.

Dickinson, E., *The Complete Poems* (edición de T. H. Johnson), Boston, Little, Brown, 1960.

Diels, H. (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, Berlín, Weidmann, 1959-1960, 3 vols.

Dodds, E. R., «A fragment of a Greek novel», en M. E. White (ed.), *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, Toronto, University of Toronto Press, 1952, pp. 133-153.

Donne, J., *The Complete English Poems* (edición de A. J. Smith), Harmondsworth, Penguin, 1971.

Douglas, M., *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge, 1996 [1966]. (Existe traducción al español: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007).

Dover, K. J., *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

Dübner, F. (ed.), *Himerii Sophistae Declamationes*, París, Firmin Didot, 1849.

Edmonds, J. M. (ed.), *Elegy and Iambus... with the Anacreontea*, Cambridge, Harvard University Press, 1961, 2 vols.

Erdman, D. V. y **D. K. Moore (ed.),** *The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile*, Nueva York, Readex, 1977.

Finnegan, R., *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Flaubert, G., *Madame Bovary: Moeurs de province*, París, Michel Lévy Frères, 1857, 2 vols. (Existe traducción al español: *Madame Bovary*, Madrid, Calpe, 1923).

Fondation Hardt, *Entretiens sur l'Antiquité classique*, vol. 10, *Archiloque*, Ginebra, 1963.

Foucault, M., *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage, 1973 [1966]. (Existe traducción al español: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968).

Fränkel, H., *Early Greek Poetry and Philosophy* (traducción de M. Hadas y J. Willis), Nueva York/Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Gaisford, T. (ed.), *Ioannis Stobaei Florilegium*, Oxford, Clarendon Press, 1822, 4 vols.

Gaselee, S. (ed.), *Achilles Tatius: Clitophon and Leucippe*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1917.

Gelb, I. J., *A Study of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1963.

Girard, R., *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure* (traducción de Y. Freccero), Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1965. (Existe traducción al español: *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985).

Gomme, A. W., «Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 77, 1957, pp. 259-260.

Goody, J. (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968. (Existe traducción al español: *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996).

Goody, J., *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977. (Existe traducción al español: *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 1985).

Gow, A. S., *Theocritus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952, 2 vols.

Graff, H. J., *Literacy in History: An Interdisciplinary Research Bibliography*, Nueva York, Garland, 1981.

Harvey, D., «Greeks and Romans learn to write», en E. A. Havelock y J. P. Hershbell (ed.), *Communication Arts in the Ancient World*, Nueva York, Hastings House, 1978, pp. 63-80.

Havelock, E. A., *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1963. (Existe traducción al español: *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994).

— *Prologue to Greek Literacy*, Cincinnati, University of Cincinnati, 1971.

— *Origins of Western Literacy*, Toronto, The Ontario Institute for Studies in Education, 1976.

— *The Greek Concept of Justice: from its Shadow in Homer to its Substance in Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

— «The oral composition of Greek drama», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 35, 1980, pp. 61-112.

— *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

Havelock, E. A. y **J. P. Hershbell (ed.)**, *Communication Arts in the Ancient World*, Nueva York, Hastings House, 1978.

Heiserman, A., *The Novel before the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1977.

Heubeck, A. von, «Die homerische Göttersprache», *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, vol. 4, 1949-1950, pp. 197-218.

Hilgard, A., *Grammatici Graeci*, Leipzig, Teubner, 1901, 3 vols.

Hodge, A. T., «The mystery of Apollo's E at Delphi», *American Journal of Archaeology*, vol. 85, 1981, pp. 83-84.

Holloway, J., «Cone», *The Times Literary Supplement*, 24 de octubre de 1975.

Humboldt, W. von, *Gesammelte Werke*, Berlín, Verlag von G. Reimer, 1848, 6 vols.

Innis, H. A., *The Bias of Communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1951.

Jacoby, F. (ed.), *Fragmenta Graecorum Historicum*, Berlín/Leiden, E. J. Brill, 1923-1958, 15 vols.

Jaeger, W., *Paideia*, Berlín/Leipzig, Walter de Gruyter, 1934-1947, 3 vols. (Existe traducción al español: *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1962).

— (ed.), *Aristoteles Metaphysica*, Oxford, Oxford University Press, 1957.

Jebb, R. C., *Sophocles. The Plays and Fragments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1883-1896, 7 vols., reeditado en Ámsterdam, Hakkert, 1962.

Jeffery, L. H., *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

Jenkins, I., «"Is there life after marriage?" A Study of the abduction motif in vase paintings of the Athenian wedding ceremony», *Bulletin of the Institute for Classical Studies*, vol. 30, 1983, pp. 137-145.

Jenkyns, R., *Three Classical Poets: Sappho, Catullus, and Juvenal*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Jensen, H., *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlín, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1969.

Johnston, A., «The extent and use of literacy: the archaeological evidence», en R. Hägg (ed.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation*, Estocolmo, Svenska Institutet in Athen, 1983, pp. 63-68.

Kafka, F., *The Complete Stories* (edición de N. N. Glatzer), Nueva York, Schocken, 1971.

Kaibel, G. (ed.), *Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum*, Leipzig, Teubner, 1887-1890, 3 vols.

Kawabata, Y., *Beauty and Sadness* (traducción de H. Hibbett), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1975. (Existe traducción al español: *Lo bello y lo triste*, Buenos Aires, Emecé, 1976).

Keats, J., *Poems*, Londres, C. & J. Ollier, 1817.

Kenyon, F. G., *The Palaeography of Greek Papyri*, Oxford, Clarendon Press, 1899.

Kierkegaard, S., *Either/Or: A Fragment of Life* (traducción de D. F. Swenson y L. M. Swenson), Princeton/Londres, Princeton University Press/H. Milford Oxford University Press, 1944 [1843]. (Existe traducción al español: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, Madrid, Trotta, 2006).

Knox, B. M. W., «Silent reading in Antiquity», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 9, 1968, pp. 421-435.

Kock, T. (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1880-1888, 3 vols.

Kundera, M., *The Book of Laughter and Forgetting* (traducción de M. H. Heim), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1980. (Existe traducción al español: *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Tusquets, 1988).

Labarrière, J.-L., «Imagination humaine et imagination animale chez Aristote», *Phoenix*, vol. 29, 1984, pp. 17-49.

Lacan, J., *Écrits*, París, Éditions du Seuil, 1966. (Existe traducción al español: *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1985).

Lang, M., *The Athenian Agora*, vol. XXI, *Graffiti and Dipinti*, Princeton, The American School of Classical Studies at Athens, 1976.

Lobel, E. y **D. Page (ed.)**, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

Lucas, D. W. (ed.), *Aristotle: Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Massa, E., *Il libero amore nel Medioevo*, Roma, Giolitine, 1976, 2 vols.

Monro, D. B. y **T. W. Allen (ed.)**, *Homeri Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1920, 5 vols.

Montaigne, M. de, *The Essays* (traducción de J. Florio), Londres, E. Blount, 1603. (Existe traducción al español: *Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1941).

Murray, G., *Euripidis Fabulae*, Oxford, Clarendon Press, 1913-1915, 3 vols.
— *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1937.
Musso, O., *Michele Psello: Nozioni paradossali*, Nápoles, Università di Napoli, Cattedra di filologia bizantina, 1977.
Mylonas, G. E., «Prehistoric Greek scripts», *Archaeology*, vol. 4, 1948, pp. 210-219.
Nauck, A. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1889.
Nietzsche, F., *The Will to Power* (traducción de W. Kaufmann y R. J. Hollingdale), Nueva York, Vintage, 1967. (Existe traducción al español: *La voluntad de poder*, Buenos Aires, Poseidón, 1947).
Nussbaum, M., «Fictions of the soul», *Philosophy and Literature*, vol. 7, 1983, pp. 145-161.
Onians, R. B., *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951.
Page, D. L., *Select Papyri*, Londres/Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press, 1932.
— (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
Parke, H. W., *The Oracles of Zeus. Dodona, Olympia, Ammon*, Oxford, Blackwell, 1967.
Parke, H. W. y D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle*, Oxford, Blackwell, 1956, 2 vols.
Paton, W. R., *The Greek Anthology*, Londres/Nueva York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1916-1926, 5 vols.
Perry, B. E., *The Ancient Romances*, Berkeley/Los Angeles, California University Press, 1967.
Petrarca, F., *I Trionfi*, Venecia, Tipografia Grimaldo, 1874 [1374].
Pfeiffer, R. (ed.), *Callimachus*, Oxford, Clarendon Press, 1965, 2 vols.
Pomeroy, S. B., «Technikai kai Mousikai», *American Journal of Ancient History*, vol. 2, 1977, pp. 15-28.

Pushkin, A., *Eugene Onegin* (traducción de V. Nabokov), Princeton, Princeton University Press, 1964, 4 vols. (Existe traducción al español: *Eugenio Oneguin*, Buenos Aires, Corregidor, 1977).

Quinn, K. (ed.), *Catullus: The Poems*, Londres, Macmillan, 1970.

Race, H. W., «"That Man" in Sappho fr. 31 LP», *Classical Antiquity*, vol. 2, 1983, pp. 92-102.

Radt, S. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

Ricoeur, P., «The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling», *Critical Inquiry*, vol. 5, 1978, pp. 143-158.

Rilke, R. M., *Selected Poetry* (edición de S. Mitchell), Nueva York, Random House, 1984.

Robb, K., «Poetic sources of the Greek alphabet», en E. A. Havelock y J. P. Hershbell (ed.), *Communication Arts in the Ancient World*, Nueva York, Hastings House, 1978, pp. 23-36.

Robbins, E., «"Everytime I look at you..." Sappho thirty-one», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 110, 1980, pp. 255-261.

Rocha-Pereira, M. H. (ed.), *Pausaniae Graeciae Descriptio*, Leipzig, Teubner, 1973, 3 vols.

Ross, W. D., *Aristotle's Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1924, 2 vols.

— *Aristotelis Physica*, Oxford, Clarendon Press, 1950.

— *Aristotelis Parva Naturalia*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

— *Aristotelis De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 1956.

— *Aristotelis Politica*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

— *Aristotelis Ars Rhetorica*, Oxford, Clarendon Press, 1959.

Russell, D. A., *Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Sartre, J.-P., *Being and Nothingness* (traducción de H. E. Barnes), Nueva York, Philosophical Library, 1956. (Existe traducción al español: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Ibero-Americana, 1948).

Sartre, J.-P., *Sketch for a Theory of the Emotions* (traducción de P. Mairet), Londres, Methuen, 1962 [1939]. (Existe traducción al español: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid, Alianza, 1971).

Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1972 [1916]. (Existe traducción al español: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945).

Searle, J. R., «*Las Meninas* and the paradoxes of pictorial representation», *Critical Inquiry*, vol. 6, 1980, pp. 477-488.

Seaton, R. C. (ed.), *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford, Clarendon Press, 1900.

Sirvinou-Inwood, C., «The young abductor of the Lokrian Pinakes», *Bulletin of the Institute for Classical Studies*, vol. 20, 1973, pp. 12-21.

Slater, M., *Dickens and Women*, Londres, Dent, 1983.

Snell, B., *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought* (traducción de T. G. Rosenmeyer), New Haven, Harper, 1953 [1946]. (Existe traducción al español: *El descubrimiento del espíritu: estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona, Acantilado, 2007).

Snell, B. y **H. Maehler (ed.)**, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1975-1980, 2 vols.

Snodgrass, A. M., *Archaic Greece: The Age of Experiment*, Londres, Dent, 1980.

Solmsen, F. (ed.), *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Staiger, E., *Grundbegriffe der Poetik*, Zúrich, Adantis, 1946. (Existe traducción al español: *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966).

Stanford, W. B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, Blackwell, 1936.

Stendhal (M. H. Beyle), *The Life of Henry Brulard* (traducción de J. Stewart y B. Knight), Middlesex, Penguin, 1973. (Existe traducción al español: *Vida de Enrique Brulard*, Buenos Aires, Futuro, 1943).

Stendhal (M. H. Beyle), *Love* (traducción de G. Sale y S. Sale), Nueva York, Penguin, 1957 [1822]. (Existe traducción al español: *Del amor*, Buenos Aires, Sopena, 1946).

Stolz, B. A. y R. S. Shannon III (ed.), *Oral Literature and the Formula*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1976.

Svenbro, J., *La Parole et le marbre: Aux origines de la poétique grecque*, Lund, Klassiska Institutionen, 1976.

Tanizaki, J., *The Secret History of the Lord of Musashi and Arrowroot* (traducción de A. H. Chambers), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1982.

Tolstói, L. N., *Anna Karenina* (traducción de R. Edmonds), Nueva York, Penguin, 1978 [1877]. (Existe traducción al español: *Ana Karenina*, Buenos Aires, CEAL, 1969).

Turner, E. G., *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Londres, H. K. Lewis & Co., 1952.

Waiblinger, F. P., *Historia Apollonii regis Tyri*, Múnich, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1978.

Weil, S., *The Simone Weil Reader* (edición de G. A. Panichas), Nueva York, McKay, 1977.

Welty, E., *One Writer's Beginnings*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

West, M. L. (ed.), *Hesiod: Theogony*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

— «Burning Sappho», *Maia*, vol. 22, 1970, pp. 307-330.

— (ed.), *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1971-1972, 2 vols.

Woodhead, A. G., *The Study of Greek Inscriptions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Woolf, V., *The Waves*, Nueva York, Harcourt, 1931. (Existe traducción al español: *Las olas*, Barcelona, Bruguera, 1980).

Índice de pasajes de obras clásicas discutidas

Agatón: fr. 4, *87* (Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1889)

Agustín: *Confesiones*, libro 11, 27, *168*

Alceo: 283, 3-6, *216* (Lobel y Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, 1955)

Alcmán: 1, 77, *53*; 3, *64*; 3, 61-62, *38*; 59(a), *164*, *167* (Page, *Poetae Melici Graeci*, 1962)

Anacreonte: 349, 1, *164*; 356(a)6, *164*; 356(b)1, *164*; 358, *38*, *164*; 371, 1, *164*; 376, 1, *164*; 378, *216*; 394(b), *164*; 400, 1, *164*; 401, 1, *164*; 412, *164*; 413, *18*, *109*, *119*, *164*; 417, *38*; 428, *20*, *164* (Page, *Poetae Melici Graeci*, 1962); 27E, *19* (Edmonds, *Elegy and Iambus... with the Anacreontea*, 1961)

Andrés el Capellán (Andreas Capellanus): *De Amore*, XIV, *95*

Antífanes: fr. 196, *140* (Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, 1880-1888)

Antología palatina: libro 5, 59, *217*; libro 5, 214, *38*; libro 6, 280, *38*; libro 11, 252, *17*; libro 12, 63, *19*; libro 12, 81, *18*; libro 12, 126, *18*, *20*; libro 12, 151, *31*; libro 12, 153, *40*; libro 12, 167, *18* (Paton, *The Greek Anthology*, 1916)

Apolonio de Rodas: *Argonáuticas*, canto 3, 132-141, *38*; canto 3, 444-445, *40*

Aquiles Tacio: *Leucipa y Clitofonte*, libro 5, 19 y 20, *130*

Aristófanes: *La asamblea de las mujeres*, 956, *53*; *Las nubes*, 997, *37*; *Las ranas*, 66, *54*: *Las ranas*, 1425, *16, 109*

Aristóteles: *Acerca del alma*, libro 3, cap. 10, 433a-b, *232*; *Metafísica, A*, 980a21, *104, 152*; *Física*, 239b5-18, *116*; *Física*, 263a4-6, *116*; *Poética*, 21, 1457b7, *107*; *Política*, libro 1, 9, 1257b, *190*; *Retórica*, libro 1, 1369b19, *98*; *Retórica*, libro 1, 1370a6, *95*; *Retórica*, libro 3, 2, 1405a34, *106*; *Retórica*, libro 3, 11.2, 1412a23, *109*; *Del sentido y lo sensible*, 437b23, *74*; *Del sentido y lo sensible*, 4, 442a29, *75*

Arquíloco: 99, 21, *54*; 191, *53, 71*; 193, *53*; 196, *19, 64* (West, *Iambi et Elegi Graeci*, 1971-1972)

Ateneo de Náucratis: *Banquete de los eruditos*, 454b, *87*; 450e-f, *140*; 453c, *87*; 454f, *87*

Baquílides: oda 16, 51, *158*

Caritón: *Quéreas y Calírroe*, *112*; libro 5, 8.2, *121*

Catulo: poema 85, *17-18*

Éforo: F148, *43* (Jacoby, *Fragmenta Graecorum Historicum*, 1923-1958)

Empédocles: B89, *75*; B100.1, *75* (Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, 1959-1960)

Esquilo: *Agamenón*, 411, *16*; *Agamenón*, 414-419, *17, 109*; *Prometeo encadenado*, 102, *158*; *Los siete contra Tebas*, 239, *158*; *Las suplicantes*, 942-949, *141*; *Las suplicantes*, 947, *90*

Eurípides: *Ifigenia en Áulide*, 548-549, *21*; *Stheneboea*, fr. 663, *233*; *Teseo*, *86-87*; *Teseo*, fr. 433, *205* (Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1889)

Heliodoro: *Etiópicas*, libro 4, 8.1, *133*; libro 4, 8.5, *132*; libro 4, 9.1, *121, 134*; libro 10, 38.4, *120*

Heródoto: *Historia*, libro 5, 58, *90*

Hesíodo: *Scutum*, 7, *74*; *Teogonía*, 189-200, *54*

Himerio: *Orationes*, 9, 16, *45*

Himno homérico a Hermes: 434, *205*

Historia de Apolonio de Tiro: *134-136*

Homero: *Ilíada*, canto 1, 403-404, *222*; *Ilíada*, canto 2, 813, *222*; *Ilíada*, canto 3, 156-157, *94*; *Ilíada*, canto 3, 400, *204*; *Ilíada*,

canto 3, 414-415, *15*; *Ilíada*, canto 6, 156, *143*; *Ilíada*, canto 6, 160, *144*; *Ilíada*, canto 6, 168-170, *144*; *Ilíada*, canto 14, 290-291, *222*; *Ilíada*, canto 20, 74, *222*; *Ilíada*, canto 20, 321, *73*; *Ilíada*, canto 20, 421, *73*; *Ilíada*, canto 24, 510, *72*; *Odisea*, canto 4, 716, *145*; *Odisea*, canto 8, 544, *39*; *Odisea*, canto 9, 433, *72*; *Odisea*, canto 10, 305, *222*; *Odisea*, canto 12, 61, *222*; *Odisea*, canto 16, 416, *40*; *Odisea*, canto 17, 57, *74*; *Odisea*, canto 17, 578, *38*; *Odisea*, canto 18, 210, *40*

Íbico: 286, 8-11, *19*; 287, *38* (Page, *Poetae Melici Graeci*, 1962)

Isócrates: *Contra los sofistas*, 12, *169*, *181*

Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas*, libro 1, 8, *115*; libro 5, 13, *120*

Longino: *De sublimitate*, 10.2, *30-31*

Longo: *Dafnis y Cloe*, libro 3, 33-34, *126*

Máximo de Tiro: *Disertaciones filosóficas*, 18, 9, *110*, *233*

Pausanias: *Descripción de Grecia*, libro 5, 17.6, *88*

Píndaro: *Odas píticas*, 9, 9-13, *39*; fr. 123, *31*, *64*, *160* (Snell y Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, 1975-1980)

Platón: *Apología de Sócrates*, 21d, *237*; *Banquete*, 177d, *234*; *Banquete*, 183c-185c, *42*; *Banquete*, 189d-193d, *50*; *Banquete*, 190b-c, *101*; *Banquete*, 191d, *50*, *110*; *Banquete*, 192c-d, *99*; 192d-e, *100-101*; *Banquete*, 196e, *233*; *Banquete*, 196d, *205*; *Banquete*, 203b-e, *23*; *Banquete*, 218d, *99*; *Banquete*, 219b-d, *40-41*; *Crátilo*, 392b, *225*; *Crátilo*, 391e, *222*; *Crátilo*, 400e, *222*; *Lisis*, 221e, *56-57*; *Lisis*, 221e-222a, *55*; *Fedro*, 227a-257c, *229*; *Fedro*, 227c, *171*; *Fedro*, 228b, *171*, *204*; *Fedro*, 228c, *172*; *Fedro*, 230d-e, *172*; *Fedro*, 230e7 (=262e2=263e7), *210*; *Fedro*, 231a, *175*; *Fedro*, 231d, *205*; *Fedro*, 232a, *206*; *Fedro*, 232b-d, *175*; *Fedro*, 233a-b, *174*; *Fedro*, 233b-c, *174*; *Fedro*, 234b, *175*; *Fedro*, 234d, *171*; *Fedro*, 234e, *177*; *Fedro*, 235c, *177*; *Fedro*, 236b, *171*, *204*; *Fedro*, 236e, *172*; *Fedro*, 239b-c, *178*; *Fedro*, 239c, *179*; *Fedro*, 239c-d, *177*; *Fedro*, 240a, *178*, *200*; *Fedro*, 242e, *191*; *Fedro*, 244a-245, *214*; *Fedro*, 245c-246, *210*; *Fedro*, 246-251, *217*; *Fedro*, 247d-e, *218*; *Fedro*, 249e-250c, *212*; *Fedro*, 251-252, *217*; *Fedro*, 252a, *220*, *224*; *Fedro*, 252b, *221*; *Fedro*, 252c, *221*; *Fedro*, 253a, *212*; *Fedro*, 256e, *207*, *219*;

Fedro, 257c-279c, *229*; *Fedro*, 258e, *193*; *Fedro*, 259b-c, *193-194*; *Fedro*, 259c, *194*; *Fedro*, 259e, *182*; *Fedro*, 262d, *209*; *Fedro*, 263e, *210*; *Fedro*, 264a, *176*, *191*; *Fedro*, 264c, *184*; *Fedro*, 264d-e, *187-188*; *Fedro*, 265d-e, *235*; *Fedro*, 266b, *236*; *Fedro*, 272c, *235*; *Fedro*, 274a, *235*; *Fedro*, 275, *90*; *Fedro*, 275b, *183*; *Fedro*, 275c, *169*, *226*; *Fedro*, 275c-d, *182*; *Fedro*, 275d, *184*; *Fedro*, 276a, *183*; *Fedro*, 276b-277a, *197*; *Fedro*, 277d, *169*; *Filebo*, 16b, *236*; *Filebo*, 18b, *83*; *Protágoras*, 326d, *86*; *Sofista*, 264c, *235*; *Teages*, 128b, *234*; *Teeteto*, 203b, *83*

Safo: 1, 15, *165*; 1, 16, *165*; 1, 18, *165*; 22, 11, *165*; 22, 9-13, *167*; 31, *27-28*, *29*, *30*, *31*, *54*, *93*, *99*, *122*, *127*, *215*, *228*, *232*, *233*, *235*; 51, *20*, *119*; 83, 4, *165*; 96, 16-17, *53*; 99, 23, *165*; 105(a), *46*, *101-102*, *126*; 127, *165*; 130, *14*, *25*, *64*, *165*, *166*, *205*; 131, *25*; 137, 1-2, *39*; 172, *110*; 188, *233* (Lobel y Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, 1955)

Schol. Dionisio Tracio: vol. 1.3, p. 183, *85* (Hilgard, *Grammatici Graeci*, 1901)

Sófocles: *Antígona*, 781, *205*; *Edipo en Colono*, 247, *39*; *Las traquinias*, 441, *205*; fr. 149, *18*, *20*, *156-157* (Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1977); fr. 156, *87* (Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1889)

Stobaeus: vol. 4, 230M, *38* (Gaisford, *Ioannis Stobaei Florilegium*, 1822)

Teócrito: *Idilios*, 2, 55, *54*

Teodectes: fr. 6, *87* (Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1889)

Teognis: 1163-1164, *74*; 1207-1208, *36*; 1271, *54*; 1287-1293, *37*; 1372, *37*

Virgilio: *Eneida*, canto 4, 83, *35*

Índice de nombres y conceptos

Afrodita, 15, 17, 54, 111, 114-115, 126, 198, 202, 204
agrupamiento y división, 235-236
aidōs, 38-39, 44, 114
alas, 9, 28-29, 74-76, 127, 151, 204, 211, 214-217, 219-226, 237
alcance, 44-48, 54, 78-79, 91, 94-95, 101-102, 104, 116, 123, 125-126, 133, 152, 228, 232-233, 235-236; *véase también* persecución y huida
Alcibíades, 16, 40-41, 99, 109
alfabetización, 66-70, 71, 76, 81-84, 86-91, 112, 128, 146-147, 167; *véase también* lectura y escritura
alfabeto, 67-70, 71, 79, 81-84, 87-88, 91, 112, 133, 136, 140, 147, 151; *véase también* lectura y escritura
amor, *véase* odio; lenguaje y amor
Andrómeda, 25, 132-134
Anna Karenina, 15, 96, 98
Antea, 144-146
Antía, 120
Apolonio, 134-136
Aquiles, 45, 72, 116, 228
ardid, 27-33, 35, 54, 116-117, 121-122, 129, 134, 153, 228, 236
Ares, 115
Arquíloco, 53-54, 64, 66, 71-79, 140
Atalanta, 36
Auden, W. H., 160, 168
ausencia y presencia, 23-25, 33-36, 49, 78-79, 93, 105-106, 129-130, 136, 139-140, 145, 155, 163-164, 232, 235
Barthes, Roland, 164
Beauvoir, Simone de, 24
Belerofonte, 142, 143-149, 152
boda, 43-46, 115, 130
borde, 9, 49-50, 57, 59, 63, 75, 77-79, 84, 86, 89-91, 102, 104, 112, 151-153
boustrophēdon, 88-89
Bovary, Emma, 96
Calasiris, 120, 134
caliente y frío, 18, 24, 31, 155-162, 176; *véase también* derretimiento
Calvino, Italo, 97
cambio en la distancia, 33, 54, 107, 109, 116, 122-123, 128, 133, 136
Cariclea, 131-134
castidad, 40-42, 114, 133
celos, 8, 29-32, 144, 178; danza de los, 30
cigarras, 193-195, 207, 219

completitud, 50, 54-55, 59-61, 65, 100-101
conocimiento, 98, 103-104, 122, 125, 128, 153, 161, 199, 201, 211, 223, 226, 229, 232, 236-237
consonantes, 72-73, 82-84, 87, 91, 151, 223; *véase también* vocales
contradicción, 9, 13, 23-24, 41-43, 120-121, 127, 131, 134
cortejo, 31, 40, 42, 44, 104, 124, 126, 128, 134, 136-137, 145, 151, 152, 174, 234, 237
coup de foudre, 37
cristalización, 95
Dafnis y Cloe, 124-126, 228
Dante, 128, 148
deltos, 142
derretimiento, 14, 18-19, 31, 64-65, 156-161, 164, 167, 169, 176, 179, 201, 205, 215; *véase también* caliente y frío
desnudamiento, 48
dēute, 164-167, 206
Dickens, Charles, 148-149
Dickinson, Emily, 9, 24
Dido, 35
Diotima, 23
efímero, 158, 161, 188, 198
eros nada de espaldas hacia atrás, 176, 191, 204, 227
Escher, Maurits Corneille, 157
espejo, 105-106, 108-109, 228
estereoscopía, 33, 56, 107, 122, 128, 161, 165, 176, 228, 235
falta, 7, 9, 23, 27, 33, 35, 41, 49, 53, 55, 57-58, 70, 94, 97-99, 110, 202, 211, 232
Fedro, 171, 177, 184, 188, 194, 198-199, 204, 209-211, 221, 228-229, 236
fisiología del eros, 18-19, 24-25, 31, 53-54, 63-66, 70, 72, 160, 205
Flaubert, Gustave, 96
Foucault, Michel, 105
Fränkel, Hermann, 76
Freud, Sigmund, 8, 60, 96
hambre, 9, 23-24, 48, 189, 191, 193
Hefesto, 100-101, 115
Heisenberg, Werner, 161-162
Helena, 15-16, 94, 109, 204, 216
Homero, 15, 16, 40, 72-73, 74, 77-78, 94, 104, 111, 142-143, 146-148, 151-152, 168, 204, 221, 222-224, 234
hybris, 38-39
imaginación, 15, 58, 79, 84, 88, 91, 94-97, 102, 107, 111, 123, 133, 136, 144, 147, 153, 231-233
impertinencia, 11-12, 107, 137, 212
intencionalidad, 32
Jaeger, Werner, 77
Jakobson, Roman, 108
jardines de Adonis, 197-200, 201-202, 219
juego de palabras, 23-24, 42, 55-57, 59, 119, 221
Kafka, Franz, 11
Kawabata, Yasunari, 97-98

Kierkegaard, Søren, 95-96
Lacan, Jacques, 25
Las Meninas, 104-108, 117
lectura y escritura, 14-15, 66-70, 71, 76-77, 81-91, 111-113, 115, 121-124, 126, 129-153, 167-169, 181-189, 197-202, 204, 209-211, 225-229, 231-232; *véase también* alfabetización
lenguaje y amor, analogía entre, 76, 78-79, 83, 91, 151-152, 181, 189, 197-201, 233
Leucipa y Clitofonte, 130-131
límites, 49, 54, 58, 64-65, 70, 76-77, 104
lineal B, 82
Lisias, 171, 173-179, 184, 187-191, 195, 199-200, 202-206, 209-213, 215, 218-219, 224, 227-228
locura, 19-20, 109, 204, 206, 211-212-215
logos, 171-172, 176-177, 182, 184-185, 199-200, 202, 204, 206, 210-212, 214, 227-229, 234, 235
manzanas, 37, 45-48, 101, 125-128, 153, 155, 228
Medea y Jasón, 40
Menelao, 16-17, 35, 109
mente, 11, 13, 16-21, 30, 32-33, 60, 66, 74, 79, 83, 91, 95, 98, 101, 103-104, 106-109, 128, 133, 153, 159, 161, 219, 228, 232-233, 235-236
metáfora, 9, 11, 18, 63, 65, 106-111, 117, 123-124, 128, 133, 140, 142, 145, 147, 151-153, 158, 167, 215, 237
métrica, 47-48, 72-73, 78, 188, 221, 223-224
Midas, 187-191, 194-195, 199-200, 219
mnaomai, 104, 151, 234, 237
Montaigne, Michel de, 124, 136, 149
Nietzsche, Friedrich, 63, 98
no amante, 173-176, 188-189, 191, 202-204, 206-207, 210-211, 213-214
novedad, 158-164
novela, 112-115, 117, 119-120, 122-124, 127-131, 134-136, 143, 145, 147-149, 152-153, 203, 212-213, 232, 235
nudillo, 109-110, 152, 172
odio, 15-19, 21, 25, 45, 60, 109, 164
Odiseo, 72, 227
oikeios, 55-57, 59
oráculo de Zeus en Dodona, 142
paidika, 171, 177-179, 190, 200
paradoja, 9, 13, 15-16, 19-21, 25, 109, 115-117, 119, 121, 124, 127-131, 133-134, 147, 152-153, 155, 158-159, 161, 165, 189-191, 194, 201, 218, 228-229
Paris, 15, 126
Pausanias, 42

peithō, 76, 151
Pelasgo, 141
Penélope, 40
persecución y huida, 36-37, 43-44, 113-114, 217
Perséfone, 44
Perseo, 132-133
Petrarca, 24
phantasia, 95, 232-233
phrenes, 74
Piranesi, Giovanni Battista, 157
Pitágoras, 85
poikilos, 42-43
Príamo, 72
punto ciego, 9, 104-105, 109, 116-117, 128-129, 134, 145, 147, 153, 155, 161, 170, 201, 218, 229
Pushkin, Aleksandr, 148
Ricoeur, Paul, 108
Safo, 7, 8, 10, 13-14, 16, 18-21, 23, 25, 27, 30-32, 36, 39, 45, 48-49, 53-54, 60, 64, 93, 98-99, 102-103, 110, 119, 122, 126-127, 139, 149, 164, 166-167, 177, 205, 215, 228, 232-235, 237
Sartre, Jean-Paul, 24, 64-65
Saussure, Ferdinand de, 77
simbolización, 79, 82, 91, 109-110, 126, 133, 151, 202
skutalē, 140
Snell, Bruno, 60-61, 65-66
sociedad oral, 66-71, 75-77, 112, 139, 147
Sócrates, 9, 40-41, 55-57, 59, 97, 99, 103, 170-172, 175, 177, 179, 182-183, 187-191, 194, 198-200, 206, 210-215, 217-223, 225, 227-229, 233-237
sōphrosynē, 206-207, 213, 219
Stanford, W.B., 107
Stendhal, 95, 97
symbolon, 109-110, 152
Teágenes, 131-134
tiempo, 14, 48, 126, 155-170, 173-179, 181, 184-191, 194-202, 206-212, 217-220, 224, 227
triángulo, 8, 29, 32-33, 35, 42, 54-55, 93-94, 101, 106, 111, 114, 122-124, 129, 131-133, 135-137, 143-144, 147, 152, 232-233
Tristán e Isolda, 41
Velázquez, Diego, 104-106, 108, 117
vértigo, 12, 106, 122, 161, 164, 235
vocales, 47-48, 81-83, 87, 151; *véase también* consonantes
Vronsky, 96, 98
Weil, Simone, 23-24
Welty, Eudora, 84-85, 148
Woolf, Virginia, 58-59, 61, 98
yo, 49-55, 57-66, 69-70, 77, 93-94, 98-99, 101-102, 105, 108, 152-153, 203-206, 212-215
Zenón, 116, 127, 228, 231
Zeus, 50-51, 142

Índice

Prólogo, por Mirta Rosenberg 7

Prefacio 11

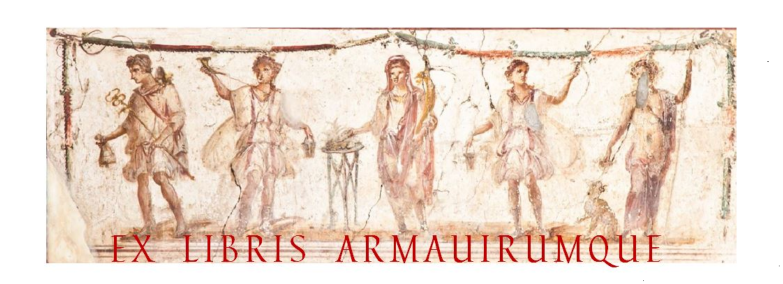
Dulce-amargo 13
Ausente 23
Ardid 27
Táctica 35
El alcance 45
Encontrar el borde 49
La lógica en el borde 53
Perder el borde 63
Arquíloco en el borde 71
El borde alfabético 81
¿Qué desea el amante del amor? 93
Symbolon 103
Un sentido nuevo 111
Algo paradójico 119
Mi página hace el amor 123
Letters, letters 129
Significados que se pliegan 139
Después de todo, Belerofonte está bastante equivocado 143
Realista 151
Placer del hielo 155
Ahora entonces 163
Erotikos logos 171

Paso al costado 173
El daño a lo viviente 181
Midas 187
Cigarras 193
Jardinería como diversión y como provecho 197
Falta algo serio 201
Apropiación 203
Léeme otra vez esa parte 209
Entonces termina donde ahora empieza 213
Qué diferencia hace un ala 219
¿De qué se trata este diálogo? 227
Mythoplokos 231

Bibliografía 239

Índice de pasajes de obras clásicas discutidas 249

Índice de nombres y conceptos 253



Este libro de Anne Carson se compuso en
Garamond Premier Pro y Scala Sans Pro.
La tapa se imprimió sobre papel ilustración
de 270 gramos y el interior sobre papel
Bookcel de 65 gramos.

Eros el dulce-amargo se terminó de imprimir en
octubre de 2015 en Talleres Gráficos Elías Porter,
Plaza 1202, Ciudad de Buenos Aires.

